سلسلة نصوص



السَّرْد

تأليف جون ميشيل آدم

ترجمة أحمد الودرني

الكتاب الجديد

السَّـرْد

جون ميشيل آدم

السَّرْد

ترجمة وتقديم

أحمد الودرني

دار الكتاب الجديد المتحدة

Original Title:
Le récit
by Jean-Michel Adam
Copyright © Presses Universitaires de France, 1996

جميع الحقوق محفوظة للناشر بالتعاقد مع دار المطبوعات الجامعية الفرنسية ـ فرنسا

نشر هذا الكتاب لأول مرة باللغة الفرنسية عام 1984
في دار المطبوعات الجامعية الفرنسية في فرنسا
© دار الكتاب الجديد المتحدة 2015
الطبعة الأولى
كانون الثاني/يناير 2015
السَّرْد
ترجمة أحمد الودرني
موضوع الكتاب السَّرْد
الحجم 17.5 x 11.5 سم
تصميم الغلاف دار الكتاب الجديد المتحدة
التجليد عادي

ردمك ISBN 978-9959-29-589-7
(دار الكتب الوطنية/بنغازي ـ ليبيا)
رقم الإيداع المحلي 2012/164

دار الكتاب الجديد المتحدة
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس،
هاتف 04 03 75 1 961 + خليوي 89 39 93 3 961 +
05 03 75 1 961 + فاكس 07 03 75 1 961 +
ص.ب. 14/6703 بيروت ـ لبنان
بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb
الموقع الإلكتروني www.oeabooks.com

توزيع حصري في العالم ما عدا ليبيا دار المدار الإسلامي
الصنائع، شارع جوستينيان، سنتر أريسكو، الطابق الخامس
هاتف 04 03 75 1 961 +/بريد إلكتروني szrekany@inco.com.lb

توزيع داخل ليبيا شركة دار أويا لاستيراد الكتب والمراجع العلمية
زاوية الدهماني، شارع أبي داود، بجانب سوق المهاري، طرابلس ـ ليبيا
هاتف وفاكس 013 07 34 21 218 + نقّال 463 45 21 91 218 +
بريد إلكتروني oeabooks@yahoo.com

مقدِّمة المترجم

مُذْ وُجِدَ الإنسان على وجه البسيطة وهو يُنشئ عن نفسه ووجوده حَكَايا عن الأصل والمآل، والأفراح والأتراح، والآلام والآمال. حاكَ الإنسانُ بواسطة الرُّموز صلتَه بالكون فحكَى مغامراتِه باللُّغة والإشارة والإيماء والألوان والأضواء والضحك والبكاء والخيال والصياح والصمت... إلخ. هكذا يتخلَّل السَّردُ كلَّ ما حولنا وما فينا وإذا بحياتنا فصولٌ من قصة خلَّابة هي العُذوبة والعَذاب. كان السَّردُ عبرَ الأسطورة والخُرافة وخيالات السُّمَّار المجنَّحة في فضاء العجيب، والأخبار والأيَّام والمأساة والدراما والكوميديا والتمثيل واللوحة الفنية وزخارف الزُّجاج الملوَّن والسِّينما وصنوف الهزل وضروب الحوار. ففي البَدْء كانَ السَّردُ[1]. وليس السَّردُ وصفاً لوقائع جدَّت ليَجُرَّ عليها الزَّمنُ أذيال العَفَاء، بل هو استشرافٌ لمصابيحَ يُنير القَصَّاصُ بوهجِها، في عتمة الحيرة، قويمَ السبيل إلى البحث الدؤُوب عن إجابة شافية عن أسئلة شائكاتٍ طالما برَّحت بالإنسان الصَّادي الباحث عن

(1) Roland Barthes: Introduction à l'analyse structurale des récits. In *Communication 8*, éd. Seuil 1981 p 07.

"الحقيقة" التي تنقعُ الغُلَّة وتشْفي العِلَّة: من نحن؟ ما أصلُنا؟ ما مآلُنا؟ ما حقيقةُ كياننا؟[2]، بذلك تصبح "الحكايةُ" مصدرًا للمعرفة وسبيلاً إلى معرفة النفْس والناس والعالَم فـ "يصاحبُ السَّردُ أكثر الناس بساطةً وأكثرهم عظمةً في مماتهم وحياتهم" على حدِّ عبارة جون ميشيل آدم[3] الذي يُمثِّل كتابُه (السَّرد) "ذو الحجم الصغير والعنوان الطَّموح في صيغة المُفْرَد" مشروعًا يهدف إلى

---

(2) Patrick Charaudeau: *Grammaire du sens et de l'expression*, éd. Hachette, 1992, p 712.

(3) جون ميشيل آدم، علامةٌ بارزةٌ في مجال اللِّسانيات النَّصية la linguistique textuelle؛ ففضلاً عن إحرازه على الأستاذية في اللِّسانيات الفرنسية (1971)، فإنَّه عقَد معظمَ دراساته العُليا على النَّص وقضايا الخطاب سواء من خلال رسالة دكتوراه الحلقة الثالثة: (نحوُ النَّص وتحليل الخطاب 1978) أو من خلال رسالة دكتوراه الدولة: (بحوثٌ في التَّعَلُّمِيَّة وسيميائيَّة الخطاب 1982)، في 3 مجلدات. لذلك اتَّجهت الأعمال الأكاديميَّة لهذا الرجل، وهي كثيرة، نحو تسليط الضَّوء على قضية أجناس الخطاب، ومن تلك الأعمال نذكر تمثيلاً لا حصراً:

- Jean-Michel Adam: *La linguistique textuelle. Introduction à l'analyse textuelle des discours (nouvelle édition revue et corrigée)*, Armand Colin, Paris 2008.
- J.M.Adam, M. Bonhomme (eds.): *Analyses du discours publicitaire*. Univ. du Sud, Toulouse, 2000.
- J.M.Adam: *Les textes: types et prototypes*. Nathan, Paris 1999.
- J.M.Adam: *Linguistique textuelle. Des genres de discours aux textes.* Nathan, Paris 1999.
- J.M.Adam, M. Bonhomme: *L'argumentation publicitaire. Rhétorique de l'éloge et de la persuasion*. Nathan- Université, 1997.
- J.M.Adam, M. Kilani, M.J. Borel, C.Calame: *Le discours anthropologique. Description, narration, savoir (2ème édition revue et corrigée)*, Payot, Lausanne, 1995.
- J.M.Adam: *La description. Que sais-je?* PUF, Paris 1993.
- J.M.Adam: *Le récit. Que sais-je?* PUF, Paris 6 ème éd. 1999.

"تطويع بعض الأُطروحات المؤسِّسة للقراءة وإضاءة بعض الرُّؤى المتشابكة وإتاحة الرغبة والوسائل للاعتماد مباشرة على نُصُوص تأسيسيَّة وذلك دون التوغُّل في مُنعطفات الخصومات بين المدارس ودروبها المُلتوية أو الانحصار في وجهة نظر واحدة".

أراد جون ميشيل آدم أن يكون كتابه نافذةً تنفتح على مُجْمل النظريات السّردية على اختلاف مرجعيَّاتها وتباين خلفيَّاتها دون أن يغفل عن تدعيم تحليلاته النظريَّة المعمَّقة والتي تصل أحياناً إلى درجةٍ من التَّجريد عاليةٍ بما يناسبُ من أمثلة ورسومات دقيقة تدلّ بجلاء على أن المؤلِّف لا يقصر عنايتَه على السَّرد **الأدبيّ** المكتوب وإنما **يُعْنَى** كذلك بالسَّرد **العادي** المنطوق من خلال تنزيله "ضمن الحوار ودورات الكلام". ولهذا وذاك تجاوزَ التوقُّفَ عند نظريات المُنظِّرين من الرُّوس والفرنسيِّين مثلاً إلى سواهم من الأمريكيِّين وغيرهم أمثال **لابوف** Labov **والتزكي** Waletzky في إطار العزم على رصد قضايا السَّرديَّة ضمن "المجال الأكثر تعقيداً والأكثر انسياباً وهو المجال "الشَّفوي" والكلام الذي يُعرَف بـ "العادي" " في استحضارٍ واضحٍ "للمُتلقّي" ضمن ما يعْرَف "ببراغماتية التَّواصل القصصي".

لقد بُنيَ المصنَّف على خُطَّةٍ في التَّأليف مُحْكَمة من خلال خمسةِ فصولٍ افتتحَها المؤلِّف بتوطئة ومقدِّمة رَسَمَ من خلالهما الإطار العامّ للكتاب انطلاقًا من السَّرْد ظاهرةً لقيتْ فائقَ العناية من لَدُن طوائفَ من المُنظِّرين على اختلاف مناهجهم ومدارسهم. وقد قامت الفصولُ تلك على منطقٍ من التَّدرُّج من العامّ باتّجاه الخاصّ. فكان البدْءُ **بماهية السَّرد** في الفصْل الأوَّل الَّذي انعقَدَ

على (التَّمثيل **والإقناع**) وعلى (**البُعْد** الزَّمني)، وقد عرضَ من خلاله المؤلِّفُ لآليَّة تقطيع المُنْجَز السَّرْديِّ في شكْل جُمَلٍ قصَصيَّة وما يمكن أن ينشأَ بينها من علائق، وعلى (البُعْد التَّشَكُّليِّ) معْنًى وتأْثيرًا. وتَدِقُّ دائرةُ النَّظَر برجوع المؤلِّف إلى ما سمَّاه **الموروث الشَّكلانيّ في** الفصْل الثَّاني وقد سلَّطَ فيه الضَّوءَ على مكانة مُصنَّف فلاديمير بروب **مورفولوجيا الحكاية)** في تاريخ السَّرد والسَّرديَّة لا سيَّما ما تعلَّقَ بالشُّخوص ووظائفها الإحدى والثَّلاثين التي تَطارحَها علماءُ القَصِّ الحديث وعالجوها توْصيفًا ونَقْدًا وتَعْديلاً دون أن يفوتَ صاحبَ الكتاب توجيهُ النَّظر نحو مصطلحاتٍ مفاتيحَ في علم السَّرد الحديث مثل (الثِّيمة) و(الحكاية الخياليَّة) و(الفاعل) و(الباعث). وانعقدَ الفصلُ الثَّالثُ على قضيَّة **النِّظام وأشكال الوَقْف في القَصّ** من خلال التَّمييز المنهجيّ الدَّقيق بين (الحكاية المَرْويَّة)، باعتبارها تتابعًا زمنيًّا وسببيًّا للأحداث، وبين (السَّرد الرَّاوي)، باعتباره نظامًا نصِّيًا تظهر من خلاله الأحداث. وسلَّط المؤلِّف الضَّوءَ في غضون ذلك على مسألة (السُّرعة) في السَّرد فعرضَ لما سمَّاه (التَّحليل القرائنيّ) و(القَصّ والوصف) ضمن احتفائه بفكرة الإيقاع السَّرديّ عبرَ التَّوغُّل الدَّقيق في جوانب فنِّيَّة ذات صلة بطائفة من المعايير الجماليَّة Le voir واللِّسانيَّة Le dire والتِّقنيَّة Le faire. وهذه المعايير تشكِّلُ مجتمعةً عناصرَ مُنْجزة للقراءة وفق قاعدتَي التَّلاحم والمقْروئيَّة. أمَّا الفصل الرَّابع فمدارُه **السِّيميائيَّة القصصيَّة** ورمْزُها غريماس وقد عرَضَ مؤلِّف الكتاب لنظريَّته من حيث العوامل والفواعل والأوصاف والأدوار الثِّيميَّة والبرامج القصصيَّة في السَّرد النَّموذجي والقالب النَّموذجي للمقطع القصصي والبنية الأساسيَّة للدَّلالة من خلال تعارض المضامين والمربَّع العَلاميّ. ثمَ ارتكزَ آخرُ الكتاب على قضيَّة **البنية النَّصِّيَّة**

في صلتها **بالمَلْفوظ القصصي** على امتداد الفصل الخامس الَّذي اهتمَّ فيه المؤلِّف بالمدرسة الأميركيَّة في السَّرد من خلال أطروحة لابوف والتزكي ومن خلال الكلام على الفرضيَّة المقطعيَّة ومحاولة تعريف السَّرد من حيث (التتابُع الحدثي) و(الوحدة الثَّيميَّة) و(المُسنَدات المُتحوِّلة) و(حدث الفعل) ومن خلال الفهم والاستذكار من حيث (معرفة العالَم) و(البُنى الدَّلاليَّة الكبرى) و(البنية المقطعيَّة)، ثمَّ انعقدَ نظرُ المؤلِّف على التَّقويم والتَّلفُّظ عبر الكلام على (القصْد والانفتاح الحواري للسَّرد) وعلى (الجُمَل الحُرَّة) من حيث (التَّوجيه والعَقْد التلفُّظيّ) و(التَّلخيص والمدخل/ التَّقديم ودورات الكلام) و(السُّقوط والنِّهاية) و(التَّقويم) وعلى (مواقع الصَّوت القصصي). ويصُبُّ كلُّ ما تقدَّمَ في خانة العناية بالنَّظريَّة السَّرديَّة التي لا تقتصر ضرورةً على السَّرديَّة الأدبيَّة الموصولة بالميميزيس الثَّانية وإنَّما تمتدُّ إلى سرديَّة التَّواصل العاديّ الشَّفويّ منه والمكتوب ممَّا هو مُرتبط بالميميزيس الأولى حسَب ما ذهبَ إليه بول ريكور.

تلك هي منعطفات الرحلة تتراءى عبر خمسة فصول شيِّقة يتعانقُ فيها الإمتاعُ والإفادةُ عبر جدليَّةٍ خصبةٍ وَلود بين "التَّوْصيف الأوْفَى" و"النَّقْد الدَّقيق" الذي لاَ يتأَخَّر المؤلِّفُ عن توجيهه إلى هذه النظريَّة أو تلك.

حسْبُ هذا السِّفْر الصَّغير أنَّه يغريكَ بالعودة إلى كتبِ طائفةٍ من أئمَّة النَّظريات السرديَّة والنقديَّة المعاصرة أمثال بروب وليفي ستروس وجاكبسون وباختين وغريماس وبريمون وبارت وتودوروف وجينيت وإيكو وميتز ولابوف والتزكي... إلخ.

هو إذن نافذة تتيحُ لكَ أيها القارئ إطلالةً على المشهد

السَّردي الغربي الحديث على تعدُّد منعطفاته وتشابُك دروبه وازدحام مسالكه. فاُحْزِمْ حقائبَك واْطْلبِ الرِّحلة! إنَّ طريقَ البحْث لا تكون طريقاً حتى تكون بلا نهاية!!

المترجم

بتقردان 26/ 03/ 2014

توطئـــة

إنَّ صُـور السَّـرد الأكْثـر تنـوّعـاً بـاتتْ تَسِـمُ كـافّـة مـجـالات وجودنا بدْءاً ممّا تبثّه الشاشـات الصّغيرة إلى الكبير منها، ومن الحكايات الموجَّهة لِهَدْهدةِ الأطفال عند النَّوم إلى تلك التي تشغل الكبار من النأس، ومن الجرائد اليوميّة إلى كُتُب التاريخ، ومن أنماط الخيال الأدبي إلى المواعظ الدّينية، ومن الأحاديث السياسيّة إلى القصص الهزليّة أو إلى الإشـهار. إنّ السّرد يصاحب أكثر الناس بساطة وأكثرهم عظمةً في مماتهم وحياتهم كما يرسم حُدُوداً ينبغي على المرء أو يمكنه أن يأخذ بها عندما يتعلّق الأمر بالقيل والقال وكافّة أنماط الثّرثرة ومختلف ضروب الثّناء. إنّ عودة أشكال الحكي المُوغِل في التقليد على أمواج البثّ وعبر السينما، خلال هذه السنوات الأخيرة، ينبغي أن يستحثّنا نحو فحْص أشكال هذا النمط من الإنجاز النصّي ووظائفه.

ومن أجل هذا الهدف، فإنّ هذا الكتاب يَرُوم التوطئة للبحوث التي أسّست لِعلْم القَصّ narratologie[1] باعتباره يفرز نظرية سردية تبلورت نتيجة لأعمال الشكلانيين الرُّوس خلال السّنوات العشرين (بروب، توماشفسكي، أيخنباوم، شكلوفسكي). إنّ

(1) انظر أعمال بول ريكور، حول الجذور الأرسطيّة لنظريّة السّرد الحديثة، كما يؤكّد أُمبيرتو إيكو أيضاً أنّ أنماط فنّ الشعر تتلاءم وكلّ أشكال القصّ.

الدّراسات الأدبية وسواها الموصول بالخطاب المقدّس (التوراة/ الإنجيل) وبالفنّ السينمائيّ والدِّراسات التاريخيّة والفلكلوريّة والأجناسيّة وكذلك التحاليل الصحفيّة وتحاليل الحكايات وما اتّصل أيضا باللغة الشفويّة تَنْهَل جميعُها، وعلى نطاق واسع، من أعمال الخمس والعشرين سنة الأخيرة، فهي من الثراء النظريّ والتطبيقيّ ما يجعل الإغضاء عنها في الوقت الحالي أمراً مستحيلاً.

إنَّ تطويع بعض الأطروحات المؤسِّسة للقراءة وإضاءة بعض الرؤى المتشابكة وإتاحة الرّغبة والوسائل للاعتماد مباشرة على نصوص تأسيسية وذلك دون التوغّل في منعطفات الخصومات بين المدارس ودروبها الملتوية أو الانحصار في وجهة نظر واحدة ممّا يمثّلُ أهدافاً كبرى تشكّل مشروع هذا الكتاب الصّغير ذي العنوان الطّموح في صيغة المفْرد. وكان يمكن أن يكون من الأصحّ أن نضع لهذا المصنَّف عنوان **نظريّات سرديّة** وذلك للتأكيد من ناحية على سمة الانفتاح في البحث الذي لا ينظر بعين التفضيل لا إلى السّردية التخييليّة ولا إلى السّرديّة "العاديّة"، وللتأكيد من ناحية أخرى على أن التفكير في المرحلة الحالية مركوز على اعتبار السّرد موضوعاً من إفراز عدّة نظريّات مختلفة بالإضافة إلى كونِه منبثقاً عن مقاربة متعدّدة الاختصاصات.

يمكن تعريف عِلْم القَصّ بأنّه فرعٌ عن علم العلامات العامّ - السّيميولوجيا - وينهض على تحليل أشكال الانتظام الدّاخلي لبعض الأنماط من النّصوص، وهذا يَصِلُه بتحليل الخطاب وباللسانيات النصيّة التي تميّزُ أنماط النّصوص (نمط حِجَاجيّ/ تفسيريّ/وصفيّ/قَصَصيّ... إلخ) عن أنماط الخطاب حيث تكون مُنجَزَة مُتشابكة (روايات، أفلام، أشرطة مصوّرة، روايات مصوّرة، أحداث عاديّة، إشهار، قصص هزليّة... إلخ). وبالاعتماد على

الاستذكار والفهم و"المقروئية" وانتظار القارئ/السّامع بالإضافة إلى المعارف التي يُفْضِي بها الملفوظ ذاتُه، فإنَّ البحث الحالي يوجّه عِلْم القَصّ نحو دراسة "خطط الخطاب"[2]: ما هي الغايات والمرامي من خلال هذا الحدث القوليّ أو ذاك ممّا يمرّ عبر واسطة القَصّ؟ ما هي التأثيرات التي يرمي الإنجاز السّردي إلى أن تطال القارئ/السامع؟ وَفْقَ أيّ عُقُود (اتفاقات أو مواجهات) يقوم الفَهْم لِمَثَلٍ مَا أو لسَرْدٍ شفويّ بعينه؟

(2) لمزيد من التعمّق في مختلف النقاط النظرية التي سيقع الخوضُ فيها في هذا العمل يمكن الرجوع إلى:

J.M. Adam: *Le texte narratif*, Nathan- Université, 1985

المقدّمة

إنّ سنة 1928 هي السّنة التي نَشر فيها عالم الفلكلور فلاديمير بروب Vladimir Propp مُصنَّفَه الموسوم **بمورفولوجيا الحكاية** والذي سيكون تأثيرُه حاسِماً بعد ثلاثين سنة (تاريخ الترجمة الأمريكية) وهو تأثير طال أوّلاً بنيويّة ليفي ستروس Lévi-Strauss عن طريق لقائه بجاكبسون Jakobson في الولايات المتحدة خلال الحرب. فمنذ سنة 1960 صرف ليفي ستروس الانتباه نحو بروب في مقالٍ له بعنوان: "البنية والشكل" (أعِيد نشرُه في كتابه **الأنثروبولوجيا البنيوية**، II).

كما طال التأثير أيضا تحليل الأساطير (غريماس Greimas) وكذلك دراسة الحكايات (بريمون Bremond) والمقاربة الأدبيّة (بارت Barthes، تودوروف Todorov، جينيت Genette). كما كان بروب خلال السنة 1963–1964 محور درْس "علم الدّلالة" الذي كانَ أ.ج. غريماس يُلقيه **بمعهد هـ. بوانكاري**. أمّا سنة 1964 فقد نشر ك. بريمون مقالة حول **البلاغ السّردي** في العدد 04 من مجلّة "**تواصلات**" Communications. وفي السنة الموالية قام تودوروف بترجمة بعض نصوص الشكلانيِّين الرّوس ضمن كتابه "**نظرية الأدب**" (عن دار سوي، سلسلة تيل كيل Tel Quel). وظهر سنة 1966 **علم الدّلالة البنيوي** لغريماس الذي سيولَدُ معه تيّار **السّيميائية القَصَصيّة** لا سيّما من خلال العدد المهمّ الثامن

من مجلّة **"تواصلات"** عن **المدرسة التطبيقية للدّراسات العليا** *L'Ecole pratique des Hautes Etudes* (والمعروفة اليوم بـ EHESS) مع مقالات لِـ بارت وبريمون وإيكو وجينيت وغريماس وميتز Metz وتودوروف. إنّ هذا العدد الممتاز الذي طُبِع عدّة مرّات وأعيد نشْرُه ضمن سلسلة *Points* عن دار (سوي) وسَمَ بميسم بارز ميلاد سرديّة ذات نفس بنيويّ.

إنّ الترجمة الفرنسية لمصنَّف بروب لم تتهيّأ إلاّ سنة 1970، وكان ينبغي علينا أن ننتظر سنة 1978 للوصول إلى **مائة حكاية روسيَّة** عن مجموعة **أفاناسييف** *Afanassief*[1] والتي أنجز بروب عملَه اعتماداً عليها[2].

ومن وجهة نظر تاريخيَّة، ينبغي أن نُدرك أنّ التقليد البيبليوغرافي الفرنسي تَأَخّر عن العناية بأعمال فريق باختين Bakhtine[3] بالرّغم من أنّها أعمال مُعاصرة لأعمال بروب. وفي ظلّ تنوّع المباحث البنيويّة والسيميائيّة التي تُصادِر بأنّ السَّرد يملك في ذاته مضموناً باطنيّا يُظْهِرُه التحليل أو يحاول إظهاره، فإنّ أعمال باختين وفولوشينوف Volochinov وميدفيديف Medvedev تُركّز على انخراط الفاعل في خطابه وعلى الفهْم باعتباره شكلاً حواريّاً وضَرْباً من الإملاء لكلامٍ آخر مُضادّ. فمن

---

(1) عن دار Larose و Maisonneuve، 1978 ترجمة إيدينا بوزوكي Edina Bozoky.

(2) راجع مقال ك. بريمون و ج. فيريي J. Verrier: أفاناسييف وبروب، **مجلّة أدب** عدد 45، لاروس 1982.

(3) راجع خاصّة ت. تودوروف، ميخائيل باختين، **المبدأ الحواري**، عن دار سوي 1981 وكذلك مقالات جوليا كريستيفا بدءاً من 1966.

هذا المنظور فإنّ الفاعل يُنْظَر إليه عند التحليل، في علاقته التاريخية والاجتماعية بالآخرين.

إنّ هذه **الهُوّة** البيبليوغرافية تعكس بحقّ الاهتمام المزدوج لكلّ مقاربة للأحداث اللغويّة : فإمّا أن ينصرف الاهتمام إلى كيفية أداء النّص لوظيفته وإلى بنيته وحُدُودها وإمّا إلى وظائفه وإلى انخراطه في التفاعل القولي. هما إذن مَنْظوران "داخليّ" و"خارجيّ" **ظَلاّ** طويلاً مُنفصليْن وسَنُعْنَى بالمنظور الأوّل وبضروبٍ من "نحو" السّرد في الفصول II وIII وIV عندما سنتناول أعمال بروب وبريمون وتودوروف وغريماس. أمّا الفصل المُوالي فسنسلّط من خلاله الضّوء على المصالحة الممكنة بين نمطيْن اثنيْن من المقاربات على نهج الاتّجاه الذي ارتسَم منذ سنة 1972 مع ظهور "**صُوَر** *III*" لجيرار جينيت. وفي السّنة نفسها ظهر مصنَّفَا "**اللّغات الكلّيانيّة**" و"**نظريّة السّرد**" وفيهما حلّل ج.ب. فاي J.P.Faye مفهوم السّرديّة فاحصاً إيّاه باعتباره "هذه الوظيفة الأساسيّة والبدائيّة للّغة التي لا تتّصل، وهي التي تنهض على القاعدة الماديّة للمجتمعات، بالتاريخ فقط بل هي تُسْهم فِعْلا في إفرازه" (نظريّة السّرد ص 07). إنّ عِلم اجتماع اللّغات الكُلّيانيّة هذا يمتلك الاقتصاد السّردي مركزاً ويسعى إلى أن يبيّنَ أن حقل إنتاج اللّغة ليس فقط **انعكاساً** أو **أثراً** لنضالات (أو حروب) الطبقات الاجتماعية. بعبارة أخرى، إنّه لا مجال بالنسبة إلى هذا العلم لمباشرة "**تحليل بنيوي**" لسرْدٍ تاريخيّ فاشيّ. لذلك فهو يقترح "محاولة الإمساك بالنقطة التي تُفْرِز من خلالها الأبنية السّرديّة ـ تخييليّة كانت أو غير تخييليّة ـ قضيّة ما، فيكون لتلك الأبنية، بفضل ما يطرأ عليها من تحوّلات، تأثير في أرضيّة أخرى، أرضيّة الحدث ذاته وما ينجرّ عنه من منافع فعليّة" (ص112).

فعلى صعيد البُعْد الاجتماعي التاريخيّ للسّرد، يمكننا أن نتساءل فعلاً عمّا إذا كان التاريخ ذاته سَرْداً. ولكي نضرب مثالاً على السّرد في **الكتاب المقدّس** يمكن التوقف عند خلافة داود باعتبارها ليست إنتاجاً للمَلَكيّة السُّلَيْمانية بقدر ما تمثّلُ في الاتجاه المُعاكس أداةً لتجسيم الجلوس على العرش ولإعادة إنتاج سلطة سُليمان[4]. إنَّ أعمالاً كأعمال ل. مارين L. Marin حول القرن السابع عشر الفرنسي تتنزل أيضاً ضمن هذا الاتِّجاه. فإذا كان المؤرِّخ في حاجة إلى مَلِك يمنحه سلطة الكتابة فإنّه من الضروريّ أيضاً للملِك الذي لا تحقِّق سلطتُه اكتمالها **المطلق** إلاّ إذا كانت مرويَّة: "إنّ السّرد هو نِتاج لتطبيق قوّة السّلطة على الكتابة (...) إنّ التاريخ الملكي هو نِتاج لتطبيق قوّة السلطة السَّرديّة على مظاهر القوّة السياسيَّة في كافّة أشكالها"[5].

وانطلاقاً من كلّ هذا كان يَحضُر المؤرِّخَ أوغسطين تيارِّي Augustin Tierry حَدْسٌ وهو يكتب "**قصص الأزمنة الميروفنجيّة**" (1851)، يقول: "قلنا إنّ هدف المؤرخ كان "أنْ يروي" لا "أن يبرهن". لا أعرف ولكنّي على يقين من أنّ أحسن أنواع البرهنة، في التاريخ وأكثرها قدرةً على تحريك النّفوس وإقناعها هو الذي يمكّن من الحدّ من دائرة الارتياب ومن تقليص الشُّكوك. إنَّ هذا هو السَّرد الأوْفَى". إنّ بارت في مقاله عن "**خطاب التاريخ**"[6] وَ ج. ب. فاي في "**نقد اللّغة واقتصادها**"

(4) راجع: كليفينو: **مقاربات مادية للكتاب المقدّس**، سيرف 1976.

(5) ل. مارين: **السّردُ هو فخٌ**. مينوي 1978، وكذلك **سلطة السّرد وسرد السلطة أعمال البحث في العلوم الاجتماعية** عدد 25، 1979.

(6) مقال سنة 1967 أعيد نشره في *Poétique* عدد 49، سوي.

(غاليلي، 1973 ص23 وما بعدها) لم يفتهما اعتماد ما قاله هذا المؤرِّخ.

إنّ مصنّف الحال سيعالج قضيّة التلفّظ القصصيّ وذلك في الفصل الخامس المخصّص لبحوث عالم الاجتماع اللّساني الأمريكي و. لابوف W. Labov الذي تعُود أعماله حول السَّرد، والتي أعدّها بالتّعاون مع جوشوا والتزكي Joshua Waletzky، إلى سنة 1967 وسنة 1972 (هذا العمل الأخير تُرْجِم إلى الفرنسية سنة 1978). وعلى خُطى لابوف الذي تتساوق آراؤه مع بعض أطروحات الفريق الباختيني، فإنّ تحليلات السّرد باتت تنسرب من حقل الكتابة الأدبية باتجاه المجال الأكثر تعقيداً والأكثر انسياباً وهو المجال "الشّفوي" والكلام الذي يُعرفَ بـ **"العاديّ"**.

الفصل الأوّل

ما هو السَّرد؟

"إنّ خاصيّة السّرد لا يمكن البتّة استشعارها عندما نرى في السّرد تجسيماً لعلاقة صحيحة لحدث استثنائي جَرى ونسعى إلى نَقْله. إنّ السّرد ليس علاقة الحدث وإنّما الحدث ذاته ومقاربة ذلك الحدث والمكان الذي أُريدَ فيه للحدث أن يقع. إنّه حدثٌ منتظَرٌ وقوعه، فعن طريق قوّةٍ آسرة يمكن للسَّرد هو أيضاً أن يكون له أمل في التحقُّق.

"وهنا تتجلّى صلة حسّاسة جدّا هي دون شكّ نوعٌ من الغرابة ولكنّها هي القانون الخفيّ للسّرد. إنّ السّرد هو حركة باتجاه نقطة (...) منها فقط يكون للسّرد جاذبيّتُه إلى درجة أنّه لا يمكن له أن "يبدأ" قبل أن يكون قد بَلَغَها، ولكنْ، من ناحية أخرى، السَّرد وحركتُه اللاّمُتَوقَّعَة هما وحدهما اللّذان يوفّران الفضاء حيث تستحيل النّقطة إلى نقطة حقيقيّة وقويّة وجذّابة"

(بلانشو : الكتاب الآتي)

الرِّوايةُ هي شَكْلٌ شائع جدّا ومُتوغِّلٌ في المعيش اليوميّ وله كذلك من الانتشار ما قد يجعل التساؤل عن ماهية **السَّرد** غير ذي جدوى. وفي حقيقة الأمر، فإنّ التَّساؤل عن **القَصّ** بوجه عامّ

يعني التّفكير في طريقة يقع بها نَظْمُ التَّجربة اليومية بواسطة الكلمات مثلما يعني التفكير في مختلف أنماط الخطاب التي يمكن أن تلجأ إلى القَصّ.

ولندقّق من الآن أنّ السّرديّة ليست مرتهنة بالحامل الصّوري Support figuratif فمقطعٌ من الصُّور (الثابتة أو المتحرّكة) أو طائفة من الصُّور النّصيّة (شريط مصوّر، إشهار) أو نصّ مكتوب أو أيضاً رسالة شفويّة مُندرجة ضمن حوار، ممّا يمكن أن ينهض بحدث الرّواية. لذلك يَحْسُن إهمال المُستوى الظّاهر للإنجاز القولي أو الأيْقوني[1] أي مُستوى التّمظهر، وذلك لتنزيل فكرة السّرد ضمن مستوى أكثر شموليّة وأكثر تجريداً، والذي سَنُعرّفه على أنّه النّمط النّصي. ولنضع الإصبع على الأنماط الكبرى. الوصفيّ والتفسيريّ والحِجَاجيّ والقصصيّ، وكذلك أنماط الحواريّ والإيعازيّ ـ التوجيهي ونمط البلاغيّ ـ الشعريّ. ولندرك أيضاً أنّ الخطاب الحقيقيّ يتميّز بخاصية مركزية (حِجَاجيّة مثلاً) وبخليط من المقاطع ذات الأنماط المختلفة (لا يوجد قَصّ دون وصف، كذلك الحِجَاج كثيراً ما يقع فيه اللجوء إلى السّرد والتفسير والوصف... إلخ). وبما أنّ المصنَّف الحالي مُخصَّص للسّرد، فإنّ الأمر يتعلّق بالتساؤل عمّا يجعل من مَثَل ما ومن لقطة إشهارية ومن حكاية هزلية ومن قصيدة لبودلير ومن رواية ومن حكاية ومن شريط مصوّر... إلخ تمظهراتٍ مختلفة لنمط نصّيٍّ واحد.

---

(1) راجع حول السّرد الأيقوني (= التّصويري):

A. Bergala: *Initiation à la sémiologie du récit en image*. Ligue Française de l'Enseignement et de l'Education permanente, les Cahiers de l'Audio-visuel.

I ـ التمثيل والإقناع

لكيْ نتكلّمَ على "السّرْد" ينبغي على الأقلّ أن يجريَ تمثيلُ حَدَثٍ مَا. إنّ عدّة أحداثٍ مثل اغتيال شخص أو حادثة مَا أو حتّى حياة برمّتها لا يمكن أن تتحوّل إلى أشكال سرديّة إلاّ إذا تمّ تمثيلُها أيْ جَعْلها منقولة ومَرْويّة مِنْ قِبَل صحفيّ أو إشهاريّ أو كاتِب سيرة ذاتية أو مُخْرِج سينمائيّ... إلخ في جريدة أو كتاب أو فيلم... إلخ. إنّ كُلّ تمثيل هو ضرْبٌ من التأويل: فالرّاوي ـ الشّاهد يسعى دوْماً إلى **إكْمال** إدراكه المنقوص للحدث (حادثة مثلاً). وبما أنّ إدراكه للحدث منقوص فإنّه يعمد على الفور "إلى ملْء البياضات وينسى منذ تلك اللّحظة أنّها كانت بياضات وفراغات. فما اعتقد أنّه رآه بات يعتقد أنّه رآه فعلاً"(2). وهذا الأمر نفسُه ينطبق على كل شكلٍ قصصيّ. إنّ النّظام العادي (الكلاسيكي) للسّرد يقوم على **إنكار** عمليات الإنتاج (ترميز، تركيب) وعلى **نسيان** أنّ لحظة مَا يمكن أن تُنظِّم التّمثيل وتُعدِّل قراءتَه؛ فالأحداث تبدو وكأنها تروي نفسها لأذنٍ وعيْن غير مُنتبهتيْن للآثار التي يتركها الفاعل المتكلِّم-الرّاوي، وهما غير مُنتبهتيْن أو غير حسّاستيْن تجاه الثّغرات التّلفُّظيّة التي تترك بصماتِها على غطاء سرْد موهوم. إنّ هذا المحور الأوّل للتلفُّظ السّرديّ ـ أو القصّ ـ يحتفظ بأثرٍ لأسئلةٍ من قبيل لماذا ولِمَنْ نروي؟ فلنقل، على هذا المستوى، إنّ السّرد لا يجد معناه إلاّ بحصول نوع من التأثير في مَنْ وقَعَ التّوجُّه إليه أو إليهم بذلك السّرد.

(2) N. Cru: *Du témoignage*, Pauvert, Coll. «Libertés», 1967, p.29.

هكذا يُطرَح إذن السُّؤال المركزيُّ لمقروئيّة (بالمعنى الواسع للمفهوميّة) السّرد من قِبل القارئ - السّامع وسؤال العَقْد ذي القاعدة القائمة على كلّ خطّة سرديّة. يمكن القول إذن إنّ المتلفِّظ - الرّاوي يختار مسبّقاً مستوى من المقروئيّة - المفهومية في خطابه: يقوِّم معارفَ مُحَاوِره (الحقيقي أو المفترض) وذلك لإضمار ما هو معروف عنه وإظهار ما ينبغي أن يُعرَفَ عنه (ما يعتقد أنّه ينبغي أن يُعرَف عنه). وبعبارة أخرى، فإنّ العقد السّردي ذا قاعدة التبادل يستند إلى **معرفة مشتركة** (مفترَضَة). أنْ ترويَ يعني دائماً أن ترويَ شيئاً لشخص مَا انطلاقاً من **انتظار** (مَرِن أو حَذِر) وفق قاعدة **أفق الانتظار**[3] القائم في مستوى أوّل على **تَوَقُّعيَّة** Prévisibilité أشكال انتظام النّمط السّردي عامّة والأنماط القصصيّة للخطاب خاصّة (السّرد العجيب والصّحفي والحكاية الهزليّة ... إلخ). إنَّ كلّ قارئ - سامع يمكنه أن يحكم في الآن نفسه على **نحويَّة الخطاب** (التّطابق من عدمه) في علاقته بنمط السّرد وعلى **المقبوليَّة التّفاعليَّة** لما يُرْوى (قيمة، فائدة، موضع مناسب، إفادة). وفي حال فقدان الاتِّفاق الأوَّلي، فإنّه يمكن للحدث الإقناعيّ أن يقترن بالحدث التأويلي - التفسيريّ: يستجيب (أولاً يستجيب) للفعل الإقناعي للمتلفِّظ - الرّاوي تصديقُ القارئ - السّامع المتلقّي للملفوظ (التأويليّ) وتأييدُه (أو عدم تأييده).

إنَّ قضايا العلاقات هذه بين القصّ والإقناع والقصّ والحوار،

(3) راجع أعمال **مدرسة** *Constance* حول جمالية التقبّل لدى:
L. Dällenbach à Genève et M. Charles en France (*Rhétorique de la lecture*, seuil, 1977).

وعلى نطاق أوسع، قضيّة الخُطَط السّرديّة للخطاب، رغم أهميتها، فإنَّ العناية بدراستها كانت متأخِّرة وأقلّ من العناية بمخطَّط التَّاريخ المرويّ أي المخطَّط الحدثي للوقائع المنقولة. لقد كان التقليد في إطار علم القَصّ مُنصرفاً خاصّة إلى البنية الزّمنيّة للسّرد.

II ـ البُعد الزَّمني

إنَّ الحدث لكيْ يستحيل إلى سرد، لابدَّ أن يكون مَرْوِيّاً على الأقلّ في شكل جُملتيْن خاضعتيْن لترتيب زمنيٍّ وتشكِّلان حكاية(4). وقد توصَّلَ المُنظِّرون جميعُهم إلى تعريفات أساسيّة من نوع هذا التعريف.

"لنفترضْ، عبر هذه الرسالة، انّ فاعلاً ما (حيّاً كان أم جامداً، سِيّان) يتّخذ مكاناً في زمنٍ مَا (ز) ثم في زمن قصصيٍّ بالذات (ز + ق)، وليُنْعَت ما استحال للتوّ إلى (ز + ق) مسنداتٍ كانت تميِّز الفاعل في لحظة زمنيّة ما (ز)".

(بريمون، **منطق السّرد**، ص99–100)

إنَّ السّرد الأدنى المُوالي يحترم جُزئيّاً هذا التعريف:

[1] بكَى الطِّفلُ. أخذه الأبُ بين ذراعيه.

---

(4) يمكن، في المجال التصويري، لجدولٍ مَا أن يُفرز أثراً قصصيّاً من خلال إسباغ الفضاء على الجانب الزّمني: فالحدث البعيد زمنيّاً يمكن تنزيله ضمن مخطّط خلفيّ، وعن طريق إجراء لعبة تطال عُمق الحقل، فإنّ التقابل بين بعيد/ قريب يصبح مجسّماً للتقابل بين قبل/ بعد.

فبين الجملة القصصية الأولى (ج1) والثانية (ج2) توجَد، من ناحية، علاقةُ تلاصق - تتابع زمني وسببيّ، كما يوجد، من ناحية أخرى، حضورٌ لفاعلٍ دائم هو **الطّفل** الذي أعيد ذكرُه من قبل 1′ في ج ق2. وفيما يتعلّق بالتعريف، فإنّه لم يقع التّنْصيص على أنّ ماجرى في ج ق2 هو مُسْنَدات كانت تميِّز **الطِّفل** في ج ق 1: هل كفَّ عن البكاء عندما أخذه أبوه بين ذراعيه؟ فهذا السَّرد لا يُدقِّق بما فيه الكفاية هذا الجانب لذلك فهو من هذه الوجهة سرد منقوص. إنّ القارئَ - السّامع للتركيب [1] يصادر مُسْبَقاً بقيام صلةٍ بين ج ق1 - بكى وبين ج ق2 - أخذه بين ذراعيْه، في شكل حركةِ مُواساةٍ تجيء لتهدِّئَ (أو بمعنى تسكِّن) **الطِّفل**. إنَّ هذه السببيّة القصصيّة ذات الطابع الزّمني - المنطقي يمكن إقامتها ثانية في ملفوظ نمطيٍّ: بكى الطفل لذلك أخذه أبوه بين ذراعيْه لمُواساته. كما يمكن للملفوظ القصصيّ، بالإضافة إلى ذلك، أن يُدقِّق ما يطرأ من مُسْنَدات (حزن، كآبة) على مستوى ج ق 1: بكى الطفل. ولكنْ عندما أخذه أبوه بين ذراعيه فإنّه هدأ مباشرة.

إنّ هذه الملاحظات الأولى يُراد منها خاصّة الإلحاح على الوقائع التالية:

- قيام وصْل زمنيّ من نوع الأسبقيّة (ز) ← البَعْديّة (ز + ق) بين جملتيْن.

- إنّ هذا الوصل الزّمني يتفرّع ثنائيّاً وفق علاقة سببيّة: سبب - ج ق1 ← نتيجة - ج ق2.

- وفي النّهاية فإنّ القارئ - السّامع للسَّرد يبذل جهده دوماً لإقامة مثل هذا التلاحم بين الجُمَل.

كذلك فإن قصَّةً من نوع:

بكى الطِّفلُ. أعطاه الأبُ الجزء I من الأنثروبولوجيا البنيوية والكائن والعدم

يمكن أن تدعو إلى إعادة هَيْكَلَةٍ نوعيّة: فهذا الطِّفل ينبغي عليه أن يُحِبَّ (إن لم يكن ليفي ستروس وسارتر) اللّعبَ بالكتُب. فيكفي أن يلامسَها حتى يشعر بالتَّسْلية، إلخ. إنَّ المصادرة بوجود تلاحم يمكِّنُ من تثبيت الخطاب في مملكة المعنى الذي يرعى كلَّ تبادل "عادي". وفي المقابل، فإنَّ التَّركيب:

بكى الطِّفلُ. أَخَذَ الأبُ الأنثروبولوجيا البنيوية والكائن والعدم

يُلْقي بظلالٍ كبرى من الشَّكِّ: فبيْن ج ق1 وج ق2 لا يوجد أبداً فاعلٌ دائم (سقوط ضمير المعاودة "هو") إلاّ إذا وقعتْ إعادة بناء منطق نوعيّ مثل قولك: "**استولى الأب على هذه الكتُب لكي يذهب فيُغلق عليه مكتبَه فلا يسمع صياحَ ابنه**" أو كأن تقول: "**سَحبَ الأبُ هذه الكتبَ التي كان منظرُها فقط يبعثُ في الطِّفل كآبةً مدمِّرة بحقٍّ**".

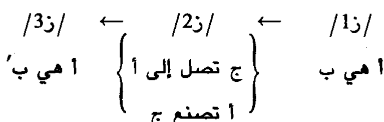
وفي الحقيقة، لكي يكون هناك سَرْد ينبغي أن نستطيع المصادرة بوجود **تسلسل** بين الجُمَل من نوع:

I ـ أ هي ب في لحظة ز1

II ـ الحدث ج يصل إلى أ (أو أ تصنع ج) في لحظة ز2

III ـ أ هي ب′ في لحظة ز3.

إنّ جملتين (وهما من ملفوظات الحال) مثل I أو III يمكن لهما أن تكونا مُضْمرتَيْن ومِنْ ثمَّ قابلتين لإعادة البناء من قِبل القارئ - السّامع. فلكي يكون سَرْدٌ لا بدّ من وجود **منارات زمنيّة** تنهض ببيان تتابع الوقائع (ز1، ز2، زق) ومن جريان أحداث ظاهرة بواسطة مسندين متقابلين (ب وب′) لوصْف حالة الفاعل الدّائم (أ) في مختلف نقاط الزّمنيّة السّرديّة.



إنّ المُعطَى الأكثر أهمِّيةً لتأكيد أنّ طائفةً مِن الجُمل تشكّل سَرْداً مُتلاحمَ الأجزاء يتنزّل على مستوى:

- عودة أ (الشخص - الفاعل الدّائم)

- **العلاقات بين المُسْنَدَيْن الأوّل (ب) والنّهائي (ب′)**

إنّ دوام الفاعل ومنطق العلاقات بين المُسْنَدات الأولية والنهائيّة هما على الأقلّ في مثل أهمية حضور الوصْل الزّمني. ويبدو من الضروريِّ خرْق التّتابع الزّمني لنظرتنا الحدسيّة للسّرد من أجل إعادة **إخضاعها لمنطق آخر**[5] معتبرين النّص القصصي انطلاقاً:

(5) حسْب تعبير لِ بارت في "مقدمة للتحليل البنيوي للسّرد" في مجلة **تواصلات** عدد 08، 1966 ص12.

أ) من دوام المشاركين (الفواعل)

ب) من منطق العلاقات بين المُسْنَدات.

ج) من تتابع المسارات

وبما أنّ (أ) و(ب) لا يُجسّمان مُعطيات خطيّة، فإنّنا نتوصّل إلى نموذج مِنْضَديٍّ أساسي هو التالي:

ثوابت / تتابع	فواعل	مُسْندات	أزمنة
I ـ حالة أوّلية	أ$_1$، أ$_2$...	ب	ز$_1$
II ـ قضيّة	أ$_1$، أ$_2$...	ج	ز$_2$
III ـ حالة نهائيّة	أ$_1$، أ$_2$...	بَ′	ز$_3$

(أزمنة = جريان للأحداث يوجّهه التتابع الزّمني

المُسْنَد ج = حدث يحوِّل ب

المُسْنَد ب′ = يُجسِّم حالة التقابل و ب

القضية = محرِّك تحوُّل المُسْنَدين ب وب′)

إنّ الخاصيّة الدّقيقة للوصل الزّمني من الأهمية بمكان فالرّاوي الذي يمكن أن يُعيد صياغة [1] بهذه الطريقة: (أخذ الأبُ الابنَ بين ذراعيْه وبكى الطّفل) قد يقع في رواية قصّة مختلفة تماماً (ممّا قد يفضي في أقصى الحالات إلى شهادة مزيّفة). لذلك وجب إدخال رابط زمني أو سببيّ لكي يكون هذا الانتظام للجُمل القصصيّة مطابقاً لـِ [1] وذلك كأن نقول: (أخذ الأبُ الطّفل بين ذراعيْه **لأنّه** كان يبكي/**ما إن** بكى/**وبما أنّه كان** يبكي/**في الوقت الذي** بدأ فيه يبكي).

ولكي نتقدّم أكثر ينبغي الكفّ عن التفكير في **سردٍ أدنى** يؤدّي وظيفته على غِرار المثال النّحوي والسّعي بدلاً من ذلك إلى الإمساك بالسّرد عند لحظة الإنجاز.

III ـ البُعْد التَّشَكُّليّ، المعنى والتأثير

تبقى، من وراء هيكلٍ ما للأحداث، قضيةُ الحدث التلفُّظي للسَّرد الأدنى قائمةً مثلما رأينا ذلك أعلاه أو مثلما سنرى على نحو أكثر تعقيداً كما في المثالَيْن التالييْن:

يتعلّق الأمر أوّلاً بسرْدٍ شفويّ، سرْدٍ لصبيّ في الحادية عشرة أورده و. لابوف W. Labov في عمل له عن اللّغة الشفويّة (**الكلام العادي** ص304):

[2] 1. عندما كنتُ في الثامنة...

لاَ، كان ذلك في التاسعة...

2. كان هناك صبيّ ثقَب قُفّازي

3. أخذه منّي

4. ورُويَ أنّ أباه وجده مُلقًى على الارض في المدينة.

– وهل تشاجَرْت معه؟

5. قلتُ إنَّه يستحيل أن يكون قد وجده مُلقى على الأرض في المدينة لأنه لم يوجد من بين كلّ النّاس الذين عبروا إلاّ أبوه لكيْ يجده؟

6. هو إذن صار مجنوناً

7. لذلك تشاجرْنا

8. جريْتُ وراءه كامل الطريق وأنا أضْربُه على أعلاه
9. وقال إنّه سَيُعِيدهُ
10. ولكنّي واصلتُ ضربَه على أعلاه.
11. عندها بدأ يبكي
12. وتوقّف عند ذويه ليخبرَ أباه
13. وأبوه قال
14. إنّه لم يجد القُفّاز.

ويتعلّق الأمر بعد ذلك بسَرْدٍ مكتوب موجَّه نحو الشفويّة بما أنّه يندرج ضمن مسرحيّة لِـ كامو Camus (العادلون، الفصل IV) :

[3] كالياييف ـ لا ينبغي قول هذا، يا أخي! اللّه لا يستطيع شيئاً إنّ العدل مُهمّتُنا نحن! (صمت) ألاَ تفهم؟ هل تعرف أسطورة القدّيس ديميتري؟

فوكا ـ لاَ

كالياييف ـ كان هناك موعد مع الله ذاته في إحدى الفيافي، وكان يلهث عندما لقي فلاّحا كانت عربتُه مشدودةً في الوحل. لذلك قدّم له القدّيس ديميتري العون: كان الوحل سميكاً والحفرةُ عميقة لذلك كان عليه أن يجاهد معه لمدّة ساعة وعندما تمّ الأمر جرى ديميتري لموعده ولكنّه لم يجد اللّه في انتظاره.

فوكا ـ وماذا بعد؟

كالياييف ـ وماذا بعد؟ هناك مَنْ سيصلون دائماً متأخّرين عن الموعد لأنّ هناك كثيراً من عربات النّقل

المشدودة في الوحل وكثيراً من الإخوة المُحتاجين إلى النّجدة.

إنّ بُعْد التتابع الزّمني لحلقات الحوادث، والتحوّل الذي يطرأ على المُسْنَدات، ممّا تحدّثنا عنه آنفاً، ليسا كافييْن لتعريف مثل تلك الأشكال السرديَّة. فلا يكفي أن يكون القارئ قادراً على متابعة حكاية ما فيما يمكن أن نسمِّيَه **بُعْدَها العرضيّ**، فعليه أيضاً أن يُمْسِك بهذه الأحداث المتتابعة مجتمعة ليستخرج منها التشكل الدّلالي. وهو **تشكّل دلاليّ** يغطِّي ما يمكن أن نسميه أيضاً البنية الدّلالية الكبرى للنصّ.

ومثلما بيَّن ذلك فيلسوف اللّغة لويس أو. مينك Louis O. Mink[6] فإنّ السَّرد الأكثر بساطةً هو دوماً أكثر من أن يكون مجرّد تسلسل زمنيّ للأحداث. إنّ النشاط القصصي يجمع بين نسقيْن: نسق التسلسل الزمني والنّسق التَّشَكُّلي: فأَنْ نتابعَ جريانَ حكاية ما (نسق التسلسل الزمني) يعني قبل كلّ شيء التفكير في الأحداث بغية تناولها في شكل دالّ واحد (النّسق التشكّلي) بواسطة فِعْل حُكم تأمُّليّ. إنَّ مستعمل اللغة إذ يقرأ سرْداً مَا فإنّه في حاجةٍ إلى أن يَعْرف إجمالاً ماذا يعني (وينطبق

(6) L.O. Mink, *The Autonomy of Historical Understanding, History and Theory*, 1965, V, n°1, Middletown; «Philosophical Analysis and Historical Understanding», *Review of Metaphysics*, XXL, 1968, n°4, New Haven; *History and Fiction as Modes of comprehension, New Literary History*, I, 1969-1970, Charlottes ville.

وراجع أيضاً:

Paul Ricoeur, *Pour une théorie du discours narratif, la narrativité*, CNRS édit, 1980.

الأمر ذاتُه على الشفويِّ بطبيعة الحال)، فيُقيم، على سبيل الافتراض في البداية على الأقل، معنًى عامّاً أو موضوعاً يُعطي معنًى لما يقرؤه أو يسمعه. إنَّ الوظيفة المعرفيّة لهذه العمليّة أساسيّة في معالجة أيّ خبر على حظٍ من التعقيد. ودون مثل هذه الاستقراءات الشاملة، سيتعذّر علينا إقامة أيّ تلاحم في مقطع ذي عدّة جُمَل. ولِتَعَذُّرِ ذلك، نصل بكلّ بساطة إلى ملاحظة فوكا في المثال [3] من خلال قوله: وماذا بعد؟". ففي سياق التّبادل القولي يدلّ جوابٌ كهذا بوضوح على أنّ علاقة الإفادة بين أحداث الحكاية المَثَلية والمقام تعذّرت على السّامع إقامتُها. إنّ السّرد يفقد دلالته عند الانطلاق وينتهي التّبادل بفشل المتلفِّظ-الرَّاوي في نقل ما يروم قولَه وفي إنتاج الأثر المَرْجُوِّ في سامعه.

وأمام **هذا القصْد**، وعلى أساس انتظار مَنْ يتلَقّى السّرد سماعاً أو قراءةً، توجَدُ عامَّةً الخُلاصةُ التي ترشح عنها الحكايةُ مسبقاً. إنّ القارئ يستبق انتظاره ويوجِّهه لاشعوريّاً في اتِّجاه فكّ العُقْدة (وهو ما تُظهره بجلاء الحكايات الهزليّة). إنَّ الإمساك بطائفة من الجُمل باعتبارها كلاًّ متماسكاً يعني القدرة على وضع نهايةٍ مَا موصولة ببداية مَا، مثلما يعني القدرة على أن نشتقَّ مَن مقاطع الجُمَل (والنّص يبوح **بالتّوجيهات** الأساسية لهذه العملية) بنيةً دلاليّة كبرى منظّمة للمعنى أو المعاني التي ينهض عليها السَّرد إلى درجةٍ تتهيّأ فيها القدرة على معرفة ما يعنيه "إجْمَالاً".

إنّ أفكاراً كهذه من قبيل **بنية دلاليّة كبرى** و**بُعد تشَكُّليّ** تقع أساساً ضمن معالجة **الإنْباء القصصي**: "فحتّى وإن تهيّأت كلّ الوقائع، يبقى مطروحاً على الدّوام إشكالُ **فهْمِها** من خلال قيام حُكم يُفْضِي إلى الإمساك بها مجتمعة عوض معاينتها بالتسلسل" (ل. أو. مينك). ومثلما سندقّق ذلك في الفصل الخامس فإنّ

الرّاوي ذاته يمكنه أن يصرف اهتمامه إلى القراءة "الجيدة" للمعنى العامّ لتدخّله القصصي. إنّ سامع السَّرد الشفوي [2] لا يمكنه إلاّ أن يفهم أنّ نوريس Norris (الرّاوي) هو فعلاً الأقوى. ويتّضح في المقابل، في المثال [3]، أنّ كاليابيف يجدُ نفسه، وقد أساء قيادة سامعه، مضطرّاً لكي يصوغ هو ذاته المعنى العامّ لحكايته المَثَليَّة. إنّ البنية الدّلالية الكبرى للمثال [1]، وقد افتقرتْ إلى السِّياق، من الصّعوبة بمكان تشكُّلُها. فوراء مجرّد استخلاصٍ مَا، يمكن أن نسمع ما يلي: "أنا أيضاً أودُّ أنْ أُؤخَذَ بين الذّراعيْن" أو "له على الأقلّ أبٌ حقيقيّ" أو أيضاً "إنّ أبي لا يأخذني البتّةَ بين ذراعيْه عندما أبكي" ... إلخ. إنّ البنية الدّلاليّة التشكّليّة الكبرى هي في علاقة مباشرة مع مقام القَوْل ـ هو ما نُسمّيه بُعْدَها البراغماتي ـ وفي علاقة مع حدثٍ قوليٍّ مُنْجَز بواسطة السّرد على نحو غير مباشر: لاَمَ، نَصَحَ، تَوسَّلَ، طَلَبَ ... إلخ.

إنّ بُعْد التسلسل الزّمني ـ المقطعي للسَّرد اشتغَلَ عليه بدقّة بروب وخلفاؤه. وانطلاقاً منه سيجري البحث، بأولويّة، في الفصول الثلاثة الموالية. إنّ البُعْد التّشكُّليّ، الذي يُحيلنا على ما وراء تتالي الأحداث المخصَّصة للشُّخوص ـ الفواعل نحو السَّرد لحظةَ الإنجاز، سيُعالَجُ في الفصل الخامس معقوداً على السّرد الشّفوي والنّحو النّصّي وقضايا الفهم والاستذكار والتلفّظ القصصيّ. إنّ الفاصل البيبليوغرافي الذي جرى البحث فيه في المقدّمة يتقاطع إذن على نحو ظاهرٍ مع البُعْديْن التّعارضي والتّكاملي لأيّ سَرْد: **المقطع** الذي ينظّم العناصر الواحد **بعد** الآخر والصُّورة التي تنظِّم تلك العناصر الواحد **بجانب** الآخر.

تركْتُ جانباً، وبعد تروٍّ، وأنا مدفوع بالعودة الحاليّة للحَكْي الخياليّ وللقصّ الكلاسيكي على موجات البثّ مثلما في السينما،

ما باتَ هو الآخر تقليديّاً مثل "**الرواية الجديدة**" وكلّ **أشكال** القصّ الجديدة[7]. يطرحُ كلود سيمون Claude Simon بكلّ وضوح القضيّة التي اخترْتُ أن تظلّ معلّقة: "ابتداءً من اللحظة التي بات فيها مُستحيلاً اعتبارُ الرّواية مجرّد حكاية تعليميّة تحمل معنًى أو عدّة معانٍ مبتكَرة توضِّحها وقائعها وخاتمتُها - الأخلاقيّة ("تتويجُها المنطقي" على نحو ما كان يسميّه فاغيه Faguet: جوليان Julien الذي يُطلق النّار على السيِّدة دى رينال de Rénal؛ إيمّا Emma المرأة الزانية التي ماتت تعاني من آلام فظيعة جرّاء ما اقترفت يداها ... إلخ). فماذا نَصْنع إذن؟ فإذا كان تسلسل حلقات الأحداث ونتيجتها خالييْن من أيّة قيمة مثالية (...) فإنّني لا يمكن البتّة أن أنظر، وليس ذلك متعلّقاً بالجُملة فقط ولكنْ بنصّ الرّواية في كلّيته، إلاّ في البحث عن بناءٍ ينهض لا على إحالةٍ إلى ضرْبٍ ممَّا "يُشْبه الحقيقة" نفسياً أو اجتماعيّاً وإنّما ينهض على إحالةٍ إلى **النصّ ذاته** وإلى منطق اللّغة التي يقع الاشتغال عليها وإلى دقّتها ذات النّمط الموسيقي مثلما كان يقول فلوبير"[8].

وتحدَّثَ كينو Queneau من جهته في (**عيدان وأرقام وحروف**) عمّا "يجعل من الرِّواية ضرباً من القصيدة" وعن تحديد "**قواعد لها** من الصَّرامة ما لقواعد القصيدة ذات التفعيلات الثابتة"[9]:

"فإذا كانت القصيدة التقليدية المتكوّنة من ثلاثة مقاطع أو أكثر

---

(7) راجع *Nouveau cinéma, nouvelle sémiologie* de D. Chateau et F. Jost; *Le nouveau roman et Nouveaux problèmes du roman* de J. Ricardou (Seuil); *Structure de la trilogie de Becket* de D. Sherzer (La Haye, Mouton, 1976).

(8) Entretien, *la Nouvelle Critique* nº105 1977, p41.

(9) تتكوّن قصيدة ما يعرف بـ السُّونيتة Sonnet من أربعة مقاطع: اثنين رُبَاعيَّين واثنين ثلاثيَّين مع نظام قافية محدّد سلفاً.

مـع لازمـة ومـقـطـع إهـداء والـمـعـروفـة بـالـبـالاد La ballade[10] والقصيدة ذات الشكل الثابت الذي تنهض على قافيتيْن وأبيات متكرِّرة والمعروف بالرُّوندو Le rondeau[11] قد انقرضتا، فيبدو لي من الضروريّ، مواجهة لهذه الكارثة، إظهار مزيد من الصَّرامة عند ممارسة النثر" (ص28) ويضيف كينو، وهو يرسم نَسَقاً غير قصصي للنصِّ الروائيِّ: "يمكن أنْ نُحْدِثَ تقْفيةً بين وضعيَّات أو شخوص مثلما يمكن أن نُقفِّيَ كلماتٍ ويمكن أيضاً أن نكتفي بضروبٍ من الجِناس" (ص42).

إنَّ النُّصوص الرِّوائية، في هذه الظروف، إنْ كانت ما تزال تروي "بعض الشيء"، فإنَّها تقوم بذلك حسَب نَسَقِ ظاهرة أساسية سأسمِّيها "شعريَّة". إنَّ "نسيج التَّسلسل الزمنيّ والسببيَّة ومجموعة كاملة من القوانين ذات الألوان الطبيعيّة"[12] والذي يحدِّد السَّرد، يتمّ تعويضه بـ"ضفيرة قوليّة"[13]. وينهض التطوُّر الزمني على عملية نَظْمٍ للبواعث التي لا ينبثق بعضها عن بعضها الآخر لضرورة منطقيّة (سببيّة، نفسيّة) إلاّ أنّها بواعث تأتلف وفق مبدإ الاطِّراد أو التَّعارض الشَّكلي حسَب النَّسَق "الموسيقي" للغة التي يقع الاشتغال عليها والتي يتكلَّم عليها كلود سيمون.

---

(10) راجع: *Micro Robert*. Ed 1984 p 87

(11) **نفسه**، ص957.

(12) A. Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Gallimard, 1972, p.162.

(13) R. Jakobson, *À propos du poète Khlebnikov, Questions de poétique*, Seuil, 1973, p.17-18.

الفصل الثاني

الموروث الشَّكْلاني

بالرّغم من أنَّ الجدل القائم حول ما تضمّنه مُصنَّف **مورفولوجيا الحكاية** من مُقترحات، احتلّ صدارة المشهد النّظري، فقد يكون من غير الدّقة أنْ نَنْسِب إلى بروب وحدَه أبوَّة عِلْم القَصّ المعاصر. ولهذا السّبب ينبغي كشفُ الخطوط الكبرى لمقال "الغَرَضيَّة" Thématique عن **نظريّة الأدب** والّذي نشرَه توماشفسكي في لينينغراد Leningrad سنة 1925[1].

I ـ الثّيمَة والحكاية الخياليّة والفاعل والباعث

1. الثِّيمة حسَب توماشفسكي: يكتسب كلُّ سَرْدٍ ذي معنًى "ثيمةً" عامَّةً أي غرَضاً (هو ما سمّيناه أعلاه **بنيته الدّلاليّة الكبرى**)، ويحتوي كلُّ قسْمٍ منه أغراضاً فرعيّةً محلّية تحدِّد معنى هذه الحلقة من الأحداث أوْ تلك. ويلحُّ توماشفسكي على العلاقة

---

(1) قام بترجمته تودوروف ضمن مجموعة نصوص لِمَنْ سمّاهم خصومُهم "شكلانيّين" روساً: راجع **نظريّة الأدب**، دار سوي، سلسلة تيل كيل، 1965 ص263-307، ويعتبر جاكبسون، في تقديمه للكتاب، توماشفسكي "واحداً من أكثر ممثّلي الفريق دقّةً وثباتاً".

بين اختيار "الثِّيمة" والاستعداد المُمْكن وجودُه لدى القارئ. وهنا نجد فكرة حواريَّة من الأهميَّة بمكان: إنَّ صورة التَّمثيلات لدى القارئ - السّامع تتدخَّل بقوّة في مسار إنتاج الخطاب القصصي. كما لا يكفي، بالإضافة إلى ذلك، أن نختار "ثيمة" هامّة حتّى يصرف القارئُ - السّامعُ اهتمامَه إلى السَّرد المُوَجَّه إليه. ينبغي أيضاً إثارة انتباهه ودعْم عنايته. لذلك يلحُّ توماشفسكي على ضرورة توليد شعور من قبيل عاطفة السُّخط أو التَّعاطف:

"ينبغي كشْفُ العلاقة الشعوريّة المُضمَّنة في الأثر (حتّى وإن لم يكن ذلك يمثّل الرأي الشخصي للكاتب) إنّ هذه الصبغة الشعوريّة، والتي تظلّ بديهية في الأجناس الأدبيّة البدائية (مثلما هو الحال في **رواية المغامرات** حيث تُكافَأ الفضيلة وتُعاقَب الرّذيلة)، يمكن أن تكون على قدر كبير من الدّقة والتعقيد في الأعمال المُنجَزة بإتقان كما يمكن أن تكون في بعض الأحيان مُتعاظِلة إلى أبعد حدّ فلا يُتاحُ التعبيرُ عنها بصيغةٍ بسيطة" (ص267).

إنّ هذا المظهر الأول لأُطروحة توماشفسكي يقدّم الفائدة من إعطاء الأولويّة للتّبادل القولي على مستوى الأبنية القصصيّة؛ إلاّ أنّه يمكن أن نأسف لعدم بَوْح أقوال الشكلانيِّين بتساؤلٍ ذي طابع لسانيّ خالص عن العلاقات بين "الثّيمة" والدّلالة في اللغّة، وبين "الثّيمة" والمقام وبين "الثّيمة" والتّوجيه التّثميني - التّقويميّ لأيّ ملفوظ (ص266، يتكلّم توماشفسكي رغم ذلك على "الحُكم القيميّ" الذي تَرْشَح عنه "الثّيمة")[2].

(2) راجع حول هذه القضايا الأخيرة الفصل السابع من (**الماركسية وفلسفة** =

2. الباعث والحكاية والفاعل: إنّ الوحدة الغرضيّة العامّة يمكن أن تنقسم دائماً، حسَبَ توماشفسكي، إلى أدنى الوحدات الدّالّ : يَموتُ البطلُ، يَرْجِعُ النّهار، يَتمُّ حَجْزُ الحصان... إلخ.

إنَّ كلَّ جملة تحمل معنى أدنى يقترح توماشفسكي تحديده بفكرة **الباعث**، فما يُسمّيه **الحكاية الخياليَّة** هو نِتاجُ تتابع زمنيّ وسببيّ لهذه "البواعث" الأساسية. أمّا بالنسبة إلى **الفاعل** فهو يغطّي مجموع هذه "البواعث" نفسها ولكنْ حسَب تتابعها في الملفوظ القصصيّ ذاته. هكذا يتّضح أنَّ كاتباً مَا لا يمكنه أن يستعير إلاّ "حكايته الخياليَّة" من حادث عاديّ. إنّ الفاعل باعتباره ينهض بالإنجاز النصّي الدّائم الخصوصيّة سيصنع من هذه "الحكاية الخياليَّة" عملاً أدبيّاً أصيلاً. ولندركْ أنَّ فكرة "الحكاية الخياليَّة" والتي لا تقتضي فقط مؤشّراً زمنيّاً وإنّما مؤشّرَ السَّببيّة أيضاً، تُمكّن من تمييز مجرَّد السَّرد لرحلةٍ ـ يُهيمِن عليه بُعْدُ التسلسل الزّمني ـ عن السّرد الفعليّ حيث يلعب التّسلسلُ الزّمني والسببيّةُ الدَّورَ الذي تكلّمنا عليه أعلاه.

> يكفي أنَّ بعض "البواعث" يمكن أن يَسْقُط ذكرُها دون أن ينال ذلك من السببيّة الحدثيّة، فهذا ممّا يُتيح تمييز "البواعث المتضامَّة" (جُمل قصصيّة خالصة) و"البواعث الحُرّة" (جُمل تلعب دوراً تكميليّاً مثل التّوسعات الوصفيَّة على سبيل المثال). إنّ هذه الملاحظات الأخيرة لتوماشفسكي ستشكّل موضوع الفصل الثالث أسفل هذا، حيث سيتمّ طرح قضيّة نَسَق الأحداث السّرديّة أي الفارق بين نَسَق الفاعل (الرَّاوي)

= **اللغة)** لـ باختين ـ فولوشينوف المنشور في لينينغراد سنة 1929 والمترجم عن منشورات دار مينوي (فرنسا).

ونَسَق الحكاية (المَرْويّ)، كما سيتمّ أيضاً في هذا الفصل التعريف بتَوْسعات الجُمَل النَّوَيَات للحكاية فضلاً عن فحص دور البواعث الجامدة التي لاتنعكس إيجاباً على لُحْمة الحكاية.

وسأعود (ص132) إلى التَّفريق المقترح بين سرد موضوعي (لكاتبٍ مَا) وسَرْدٍ ذاتيّ (لشخْصٍ مَا). ولكنْ لنتفحّصْ خاصّة الكيفيّة التي نظر بها توماشفسكي إلى جريان وقائع "الحكاية الخياليَّة": "يمكن أن نصف تطوُّر الحكاية الخياليَّة بأنّها انتقال من وضعيّة إلى أخرى، وتختصّ كلّ وضعيّة بالتعبير عن صراع على صعيد المصالح وعن نزاع بين الشخوص" (ص273). إنَّ توماشفسكي يركِّز تعريفه على فكرة الشَّخص وعلى المحرِّك القصصي للصِّراع: "إنَّ التطوّر الجدلي للحكاية الخياليَّة هو مَثيلٌ لتطوّر المسار الاجتماعي والتَّاريخي الذي يقدِّم كلَّ مرحلة تاريخيّة جديدة على أنّها نتيجة لصراع الطَّبقات الاجتماعية في المرحلة السابقة وفي الوقت نفسه على أنها الحقل الذي تتصادم فيه مصالح الفئات الاجتماعية التي تشكِّل النِّظام الاجتماعي للفترة المعنيّة". إنّ نهاية "الحكاية الخياليَّة" تتبدّى عامّة في وضعيّة يحصل فيها توافق بين المصالح واختفاء لكلّ أشكال الصِّراع باعتبار أنّ كلّ وضعيّة مصالحة تُدْخِل على القارئ نهايةً لانتظارٍ مَا. إنّ أنماط فكّ العقدة، مثل انتصار الفضيلة ومعاقبة الرّذيلة في الرّوايات الأخلاقيّة، ومثل مكافأة الخيِّرين ومعاقبة الأشرار في الحكاية الشعبيّة العجيبة، وكذلك أنماط العُرُوض تحدِّدُ أجناساً سرديّة متعدّدة وعصوراً بأكملها. إنّ توماشفسكي يقدِّم هذه البنية التي سنعيد الكلام عليها في الفصل الخامس: أحياناً تكون الوضعيّة الأوليّة متوازنة ثم

> تتشكّل بعدها عُقدة (بواعث حيويّة تخرّبُ توازن الانطلاق) تبدأ معها تحوّلات مفاجئة (انتقال من وضعيّة إلى أخرى). تزداد وتيرة الضغط إذن لكي تصل إلى نقطة الذّروة التي تسبق بالضّبط فكّ العقدة. يكون الإيقاع إذن على النّحو التالي: وضعيّة أوّليّة + عقدة ثم ضغط (أطروحة) + نقطة الذُّروة (نقيض الأطروحة) + فكّ العقدة (تأليف).

إنّ قضيّة القالب النظري لبنية "الحكاية الخياليَّة" تحتلُّ مركز الاهتمام في علوم القصّ. وإذا ما استطعْنا أن نوليَها قدْراً كبيراً من الاهتمام من خلال مقترحات **بروب** التي سينعقد عليها النّظر في الوقت الحاضر، فلأنَّ **بروب** عرف تقريباً كيف يبدأ فربطَ كلامَه بمدوَّنة بعيْنها. وقبل أن يداعبنا الأمل في الوصول إلى حدٍّ من التعميم النَّظري Généralisation (أي إلى "عِلْم نحْوٍ" من النّمط النصّي)، فإنّه لا مَنْدوحة عن الاشتغال على الحكي الرُّوسي العجيب وعلى بعض أشكال السّرد الأسطوريّة (غريماس) أو على السّرد الشفوي لأطفال معتقلات السُّود في الولايات المتّحدة ("لابوف" و"والتزكي").

II ـ فكرة وظيفة الشُّخوص لدى بروب

1. **الوظائف**: على إثر قراءة مائة حكاية عجيبة لأفاناسييف اندهش بروب، حالُه حالُ القرّاء أو السّامعين لهذا النمط من السّرد، لعودة الأحداث والشخوص المتماثلة. يتعلّق الأمر إذن بشخص كثيراً ما يكون في البداية إمّا متقدّماً في السنّ أو مريضاً أي في حالةٍ من النّقص الأوّليّ المميّز في كلّ الحالات. يتعلّق الأمرُ إذن بمهمّة يقع اقتراحها على البطل أو الأبطال للقيام بها،

فحتّى وإن تعلّق ذلك الأمر، كلَّ مرّة، بمهمّات مختلفة جدّا، فإنّ الحدث العامّ يظلّ هو نفسه. ويقترح بروب الكلام على وظيفة مجردة من نوع **نداء البطل أو انطلاقه**، وهي الوظيفة ذاتها التي ترشح عن وظيفة **النقص** السابقة. وبما أنّ عدّة شخوص مُتعدّدين يقدرون على النّهوض بوظائف متماثلة، فإنّ بروب سيتكلّم على "دوائر الحدث" المُتّصلة بأولئك الشخوص مركّزا تحليله على الوظائف كما هي وليس على الشخوص الذين ينهضون بها أو على الأشياء التي يقع عليها **فعْلُ** تلك الوظائف. وقد قاده هذا إذن إلى تعريف فكرة **الوظيفة**:

> هي حَدَثٌ لا يقع الاكتراث فيه للشّخص ـ المنفّذ للفعل (حدَث تُعيِّنُه مصادر من قبيل "مَنْع" و"سؤال" و"هروب").

فبواسطة **الوظيفة** يضرب بروب طوقاً حول الحلقة الرّئيسة والأساسية لسير عُقْدة الحكاية ويكتشف أنّ عدد الأقسام المكوِّنة "الثابتة والدّائمة" للحكاية العجيبة يقف عند حدود 31 **وظيفة للشخوص** وهي كالتالي:

و. I: عُزْلة ـ غياب (موت الأمّ الحقيقيّة في (جلْد الحمار) أو (الخادمة)[3] وكذلك أيضاً رحيل الأقارب من أجل الاختباء عن الأنظار في قصّة (**ماتيو فالكون** *Mateo Falcone*) لميريمي Mérimée.

و. II: مَنْع ـ حَظْر (أوالشكل العكْسي للنّظام)

و. III: خَرْق ـ انتهاك (أو تنفيذ النِّظام)

إنّ هاتيْن الوظيفتيْن الأخيرتيْن يمكن لهما، مثلما سيبيِّن ذلك ليفي

(3) تَعْني سندريللا Cendrillon الفتاة التي ينبغي أن تتكفّل بكلّ الأعمال الشاقّة في المنزل (*Petit Robert* p.327) وهي أيضا اسم لبطلة حكاية Perrault اضطرّت للمكوث بجانب الموقد للنهوض بشؤون المطبخ (نفسه) (المترجم).

ستروس وغريماس سيْراً على خُطى بروب، أن تكونا متزاوجتيْن: يكون **المَنْعُ** ليتمَّ **الخرْق** ويوضَع **النِّظام** ليقع **تنفيذُه**.

و. IV: سؤال ـ طلب معلومة

و. V: إعلام (يتحدّث بروب عن الوشاية أيضاً).

إنّ هذا الزوج الجديد من الوظائف يتجلّى في **(الثّلج الأبيض)** مثلاً عندما **تسأل** زوجة الأب مرآتها لتعرف أنّ ابنة زوجها أجملُ منها.

و. VI: **أشكال متعدِّدة من الخديعة**

و. VII: **تواطؤ** لاإراديّ

ونجد هذا الزّوج من الوظائف في **(أقزام الغابة الثلاثة)** (غريم Grimm) عندما خدعت الأرملةُ ـ زوجةُ الأب المقبلةُ إلْزَا Elsa بأن جعلتْها تصدِّق **بأنها** ستكون طيِّبةً معها إذا ما توصّلت إلى إقناع أبيها بالزّواج مرّةً أخرى. ويتحدَّث بروب عن ميثاق خادِع متواتر. وهكذا تواطأت إلزا التي قبلتْ أداء دور الوسيط، لاَإرادياً، مع المرأة التي صارت زوجة أبيها والتي ستقوم بعد ذلك سريعاً باضطهادها. لتكن الوظيفة VIII ما يلي: "ألْحقَ المهاجمُ أذًى بأحد أفراد العائلة أو ألْحقَ به ضرَراً" = **إساءة**. بذلك يكون التعرُّفُ على هذه البداية النّموذجيّة للحكاية.

و. VIII: **إساءة** و وVIII. أ: **نقْص**

بهذه الوظائف يبدأ السَّرد. إنَّ الوظائف السَّبْع الأولى للشُّخوص تكوِّنُ في الواقع مرحلة الإعداد الاختياري لكلّ سَرْدٍ عجيب، فأغلبُ الحكايات تبدأ بالوظيفة VIII أو VIII أ أي **بإساءة** أو **نقْص** (شباب، حيوان عجيب؛ شيْء خاصّ، خيال بوجه عامّ). يقول النّص، **في** قصّة موجّهة **إلى** فتيان، وبعد العلم بأنّ كلّ فرد من العائلة يمتلك حصاناً: "ولكنّ

الولد الهنديّ ليس له حصان ورغبتُه القويّة كانت في أن يكون له حصان". إنَّ بدايةً كهذه تحدِّد على نحو نموذجيٍّ **نقْصاً أوّليّاً** هو محرِّك القَصّ. وفي "**الطّائر الذهبي**" لغريم وصيغته الرّوسيّة المغايرة "**طائر النّار**"، من جِهة أخرى، يحتوي **الإعداد إساءة**: يتسلّل الطائر العجيب من التفاح الذهبي قبل أن يتجلّى **النّقص**: الطائر ذاتُه الذي أوحى الابن الأصغر بوجوده من خلال نزْع ريشةٍ منه.

و. IX: نداء البطل أو انطلاقه، ائتمان

و. X: بداية الحدث الإصلاحي أو **قبول** البطل لمهمّة صعبة الإنجاز وذلك لغاية تجاوز **الإساءة** أو **سدّ النقص**. يتعلّق الأمر إذن بالذّهاب للبَحث عن الطائر الذهبي أو طائر النّار في الحكايات ذات الاسم الواحد والتي وقعت الإحالة عليها أعلاه.

و. XI: إنّ الانطلاق أنْهى ما يمكن اعتباره، بعد **الإعداد**، المقطع الثاني بالرَّغم من أنّ هذه النّقطة لم يسلّط بروب الضّوء عليها.

و. XII: **البطل في المحنة**، أو **الوظيفة الأولى للواهب**

و. XIII: مواجهة المحنة.

و. XIV: تلقِّي المعونة أو نقْل الشَّيء السِّحري. ففي "**أقزام الغابة الثلاثة**" لا تقبل إلزا أنْ تُقاسِمَ الأقزامَ طعامَها المتواضع. ولمَّا كانت تبدو لطيفة، فإنّهم يقدِّمون لها العون للنهوض بالمهمّة المفروضة عليها من قِبل زوجة أبيها (وهي جَلْب التُّوت من تحت الثلج) ويعطونها ثلاث هِباتٍ عجيبة. وعلى نحو مشابه، فإنَّ البطلة، في **الجِنّ** لبيرّو Perrault، تمكِّنُ امرأةً فقيرة مِنْ شُرْب الماء وتتلقَّى في المقابل هِبةً مماثلة: في كلّ كلمة تنطق بها، تخرج من فمها زهرة أو حجرٌ نفيس.

يتبع ذلك تحرّك جديد في الفضاء.

و. XV: تحرّكٌ. سَفَر

و. XVI: قتال في غضونه تَعْلَقُ بالبطل سِمَةٌ.

و. XVII: بطلٌ موسوم. فهو إمّا أنّه يحمل جُرْحاً أو أنه استولى على شيء أو جزء من الحيوان المهزوم أو أنّه عُرِفَ مِنَ الذي أو التي كان بصدد إنقاذها والتي ستتيح، في نهاية الحكاية، التمييز بين البطل الحقّ والبطل المزيّف. وهذا هو ما يجري أيضاً في **"الطائر الذّهبي"** وفي **"طائر النار"** حيث لا يقبل الطائر ذاتُه والأميرة الاعتراف إلاّ بالابن الأصغر مع إدانة خيانة كبار الأبناء سنّاً.

إنّ القتال يكون متبوعاً بـ

و. XVIII: النّصْر

و. XIX: إصلاح **الإساءة** أو سدّ النّقص

باستثناء بول لاريفاي Paul Larivaille، فإنّ المحلّلين لمساهمة بروب يُهملون مجموعة الوظائف الثلاث الواقعة بين الظّفر بالشيء المعقود عليه البحث (XIX) والعودة النّهائيّة للبطل، فعلى طريق العودة:

و. XX: العودة

البطل يتعرّض لهجوم

و. XXI: ملاحقة – اضطهاد البطل

ثمّ تتمّ نَجْدَتُه.

و. XXII: نجدَة البطل المُنْقَذ

ينبغي التنبيه إلى أهمية هذه السلسلة من الوظائف في الحكايات العجيبة، فهي تكوِّن مقطعاً اختيارياً ولكنّه متواتر.

و. XXIII: يعود البطل خِفْيَةً إلى أبيه؛ وصول خفيّ للبطل، ويتّجه التفكير بالطّبع إلى عودة عوليس* Ulysse ولكنْ في "**أقزام الغابة**

(*) أحد أهمّ شخصيات الإلياذة والأوديسّا للشاعر اليوناني هوميروس راجع: *Le Petit Larousse (illustré, grand format)*. Ed 2007, p.1737. (المترجم).

الثلاثة" تعود إلزا وقد مُسِخَتْ إوزّةً لتتحدّث في سرِّيَةٍ إلى الملك زوجها. يتعلّق الأمر هنا بنمطٍ مغاير لعودةٍ خفيّة.

و. XXIV: أمام المزاعم الكاذبة للبطل أو الأبطال المزيَّفين ـ خداع، هناك بصفة عامّة :

و. XXV: تحديد مهمّة صعبة للبطل.

و. XXVI: مهمّة صعبة تمَّ إنجازها.

و. XXVII: التعرّف.

و. XXVIII: الاكتشاف، أبطال مزيّفون تمَّ كشفُهم.

و. XXIX: التغيّر في الملامح ـ الإيحاء بالبطل.

إنَّ هذه الوظائف تترابط تقليديّاً وتفضي النهاية الأخلاقية المميّزة للحكاية العجيبة إلى عقاب الأشرار:

و. XXX: العقاب.

و. XXXI: الزّواج

لقد تجنّبْتُ، في هذا التقديم، عَرْض القائمة المعتادة الموغلة في الخطيّة وذلك لكي أبيّنَ ازدواج بعض الوظائف، من ناحية، وأشكال الجمع لوظائف مُنفصلة عن طريق رصْد مظاهر تحرّكها في الفضاء، من ناحية أخرى. وتبعاً لمقطع **الإعداد** فإنَّ خمس مجموعات تظهر مُحدَّدةً لخمسة مقاطع مُمكنة التحقّق في الحكاية النموذجيّة. ففي الفصل 9 بعنوان "**الحكاية باعتبارها مجموعاً متكاملاً**" يبدأ بروب دراسةَ فكرة **المقطع** وذلك بالنّظر في ثلاثة أشكال أساسيّة سيكون من الضروريّ إعادة الكلام عليها : التّتابع (التّنسيق كما هو مبيّن أعلاه) والقطْع (التّضْمين) والرُّسومات البيانيَّة المعقّدة (التشابك).

2. دوائر الحدث لدى الشخوص: لقد دقَّق **بروب** فكرةَ أنّ عديد الوظائف تأتلف منطقيّاً وفق بعض "دوائر الحدث" المُتناسبة مع الشخوص المُنجزَة لتلك الدوائر. وفي الفصل 6، المخصَّص لـ "توزيع الوظائف بين الشُّخُوص"، يقدِّم بروب الفكرة الأساسيّة لعددٍ محدود من "الشُّخُوص" الرئيسيّة للحكاية العجيبة[4]. ومثلما ستدقِّق المسألةَ أكثر الأعمالُ اللاَّحقة **لغريماس** (انظر أسفل هذا الفصل IV)، فإنّ الأمر لا يتعلّق بـ"شُخُوص" بقدر ما يتعلّق بمواقع أكثر تجريداً. إنّ التفريق بين **مستوى الشَّخص** ومستوى دائرته **الحدثيَّة** يمكن أن يقع تدقيقُه بـ **المستوى الفاعليّ ومستوى الوظائف**. وقبل العودة إلى هذه النقطة من خلال أُطروحات غريماس، فإنّه من الواجب صرف الاهتمام إلى دوائر الحدث السَّبع التي استخلصها بروب (انظر الجدول المُوالي).

ويتساءل بروب أيضاً عن قضيّة صفات الشُّخُوص وعن دلالاتها. وهذه النّقطة ستكون هي الأخرى محلّ مُراجعة من خلال أعمال غريماس ذات الطَّابع العامّ الأكثر جلاءً.

(4) لقد اشتغل أيضاً جورج بولتي Georges Polti في "**فنّ ابتكار الشُّخُوص**" (طبعة مونتانييه 1930) ثم إيتيان سوريو Etienne Souriau مع **المائتي ألف مقام درامي** (فلامّاريون، 1950) على فكرة بروب هذه والتي تتحدّد هويّة الشخوص من خلالها وفق ما تأتيه من أفعال.

الشخوص الفواعل	دوائر الحدث	(الوظائف)
المهاجم (شرّير)	= و. VIII	(إساءة)
	= و. XVI	(قتال مع البطل)
	= و. XXI	(ملاحقة ـ اضطهاد)
الواهب (المزوِّد)	= و. XII	(البطل في محنة)
	= و. XIV	(نقْل الشيء السّحريّ)
الوسيط	= و. XV	(التحرُّك)
	= و. XIX	(الإصلاح VIII أو VIII أ)
	= و. XXII	(النَّجدة ـ البطل المُنْقَذ)
	= و. XXVI	(مهمّة صعْبة أنْجِزتْ)
	= و. XXIX	(تغيير ملامح البطل)
الأميرة (الشخص	= و. XVII	(البطل الموسوم)
المطلوب وأبوه)	= و. XXV	(تحديد المهمّة)
	= و. XXVII	(التعرُّف)
	= و. XXVIII	(اكتشاف البطل المزيَّف)
	= و. XXX	(العِقاب)
	= و. XXXI	(الزّواج)
المؤتَمِن	= و. IX	(انطلاق البطل، ائتمان)
البطل	= و. X	(بداية الحدث ـ البحث الإصلاحي)
	= و. XIII	(مواجهة المحنة)
	= و. XXXI	(الزّواج)
البطل المزيَّف	= و. X	(بداية الحدث ـ البحث الإصلاحي)
	= و. XIII	(مواجهة المحنة)
	= و. XXIV	(مزاعم كاذبة)

III ـ "منطق السَّرد" حسَبَ ك. بريمون

1. إعادة صياغة الرَّسم البياني ذي الخطيّة الواحدة لبروب من قبل ك. بريمون: انطلاقاً من فحْص أُطروحات بروب بدأ بريمون بتعويض الرَّسم البيانيّ ذي الخطيّة الواحدة لـ 31 وظيفة برسْم بيانيّ آخر يحتوي مستويات مختلفة: "مثلما هو الحال في النُّوتة المُوسيقية حيث تجسِّد كلُّ آلةٍ وتريَّة عدّة نوتات"[5]. ومع الحفاظ على التسلسل الزّمني للوظائف (باستثناء تسلسل الوظيفتين XXIV-XXIII)، يقترح بريمون تسليط الضوء على العلاقات بين بعض الوظائف و"جَمْع عدد من المقاطع التي تتراكب وتترابط وتتشابك"[6].

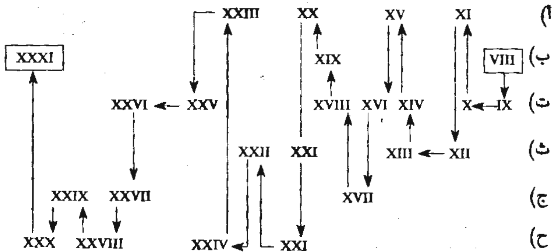
إنَّه من اليسير أن نُضفِيَ النَّظام على ما يقدّمه بريمون على أنّه "تقريب أوّليّ" وأن نُمهّد بذلك للصّياغات الجديدة ذات الصّلة بالتحليل السِّيميائي (غريماس) أو التحليل المورفولوجي (لاريفاي) ودون أن أفسّر هنا اعتراضاتي (التفصيليّة) على الصفحتين 30-31)، فإنّي أرى من الضروريّ التّمييز بين ستّة مستويات: مستوى التّحرُّكات (أ) مستوى بداية السّرد ووسطه ونهايته أو أساس الحكاية (ب)، المِحَن الأولى والوسطى والأخيرة التي يمرّ بها البطل (ت)، المِحَن المُرتبطة بالوسيط السّحري (أو النّصير) (ث)، وفي النّهاية يوجَد مُستويان للتّفريق بين بطل وبطل مزيَّف (ج) و(ح) (انظر الجدول الموالي).

ففي (أ) أربعة تحرُّكات تميّز تقدّم البطل ويبدو لي من الضروريّ

(5) كلود بريمون: **منطق السّرد** ص30.

(6) **نفسه** ص29.

تمييز هذا المستوى الأول عن بقيّة مستويات القالب النّموذجي. وفي (ب) تظهر بوضوح الأزمنة الثلاثة البارزة: **النّقص** (أو **الإساءة**) المرتبط بالانطلاق (VIII أو VIII أ) **وسدّ ذلك النّقص** (XIX) **فالنّصر النّهائي** (XXXI). ولا يتوقَّف السَّرد عند الوظيفة (XIX) بسبب هجوم (مستوى ح أو ج) يُفضي إلى ارتداد رئيسيّ على مستوى السّرد. وفي (ت) ترتسم المِحَن الثلاث الكبرى للبطل الذي يقبل مهمّةً (IX وX) وينجز العمل البطولي القائم على قاعدة سدّ النّقص الأوّلي (XIV ـ XVI ـ XVIII) لينجح في النهاية في تجاوز المِحْنة الأخيرة التي تُتيح تمييزه عن البطل المُزيّف. وفي (ث) يلتقي البطلُ نصيراً سحريّاً يعطيه أوّلاً (XII وXIII) وسيلةَ (XIV) الانتصار على المِحْنة المركزيّة ليهبَّ بعدها لنجدته (XXII). أمّا في (ج) فيمكن أن يقع التّعرُّف على البطل (XVII، XXVII، XXIX). وفي (ح) يتمّ كشف البطل المزيّف (XXVIII وXXX) على إثر فعله المضادّ (XXI وXXIV).



إنّ إعادة صياغة كهذه تبدو لي بمثابة الخطوة الأولى الهامّة باتجاه تحليل جديد للحكاية العجيبة. ولكنّ بريمون الذي متحَ أمثلته من لافونتين و**الأوديسّا** وكذلك من **الكتاب المقدّس** لم يقف تفكيرَه على نمط خاصٍّ من السَّرد.

2. الثُّلاثيّات ومنطق الإمكانات القصصيّة: خلافاً لبروب، فإنَّ بريمون لا يُعرِّف السَّرد باعتباره سلسلة نَسَقيّة ثابتة من الوظائف، فهو يقدّم في المقام الأول قضيّة التقاطعات القصصيّة والاختيار الثّابت للسَّرد من بين سلسلة من الاتِّجاهات الممكنة. وانطلاقاً من أنّ طبيعة التسلسل الزّمني لكلّ حكاية مرويّة تقتضي على الأقلّ حدثاً: 1) يحدُث (=قبل) ؛ 2) يتطوّر (= أثناء)؛ 3) ينتهي (=بَعْدَ)، حسَب علاقة النَّاتج بالسَّابق، يُقيم بريمون "منطقاً للإمكانات القصصيّة" يضيء تشابك الأحداث وكذلك الافتراضات والتَّحْيينات الموصوفة بواسطة الأنماط/السَّرديّة المتعدّدة. إنَّ الرَّاوي بإمكانه دوماً أن يختار التَّلخيص بكلمةٍ واحدة أو الخوض في تفاصيل سلسلة من الأحداث. إنَّ إقامة مثل هذا المنطق من التقاطعات الممكنة يتيح إدراكَ صِلات التضامن والتسلسل من وراء الخَطِّيَّة. ففي كلِّ لحظة يُنْجَزُ اختيارٌ مَا من ضمن عدّة إمكانات ولكنَّ تحوّلاً واحداً فقط يتحقّق في الزّمان. إنّ الخُلاصة التي ينتهي إليها بريمون تخرج عن مصادرة بروب ذات النِّهاية شبه المحدَّدة: "لا ينبغي أبداً طَرْحُ وظيفةٍ دونَ أن نطرح في نفس الوقت إمكانيةَ الاختيار النّقيض" (منطق السَّرد ص25).

ومع إضفاء صبغة التَّعميم على ملاحظات بروب انقاد بريمون، وعلى نحو طبيعيّ جدًا، إلى افتراض نظام أكثر انفتاحاً فيلاحِظ في الحقيقة أنّه إذا كانت وظيفة **مقاومة** البطل للشرّير تجعل من الممكن وظيفة **النّصر** وليس **الفشل** فلأنّها لاَ تنطبق إلاّ

على مدوّنة الحكايات العجيبة الرّوسيّة التي تُقْصي بعض الاختيارات المناقضة لنهايتها العميقة.

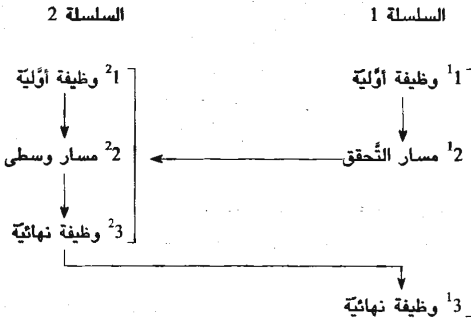
ولتدْقيق كلّ هذا يَحْسُنُ إذن الانطلاق من أنّ كلّ مسار حدثيّ يتطوّر حسب ثلاثة أزمنة تفتح ثلاثة خيارات :

1) افتراض : وظيفة تفتح أو لا تفتح إمكانية مسارٍ مَا (سلوكٌ للأخذ به، حَدَثٌ للتّوقُّع).

2) تحْيين : وظيفة تحقّق أو لا تحقّق ذلك الافتراض.

3) نتيجة: وظيفة تختتم المسار: نتيجة وقع بلوغها أم لم يقع.

إنّ كلّ مقطع حدثيّ للسّرد ينهض على تعاقب بين طوريْن من التّحسُّن والتّدهور أو التّوازن والاختلال المتتابعيْن فلا يتعلّق الأمر بمجرّد تتابع خطّي للأحداث بقدر ما هو ترابط وثيق بين سلاسل يحتويها هذا القالب حيث تكوّن وظائفُ السلسلة 2 مسار تحقُّق السّلسلة 1:



إنَّ إمكانيّتيْن اثنتيْن تَحْضُران حسَبَ سيْر الأحداث إمّا في اتجاه موافقة مشروع مَا وإمّا في آتّجاه معارضته:

1. تدهور متَوَقَّع

↓

2. مسار تدهور | أو | ليس هناك مسار تدهور

↓ ↓

3. تدهور حاصل | أو | تدهور وقع تلافيه Ø

1. تحسُّن منتظَر بلوغه

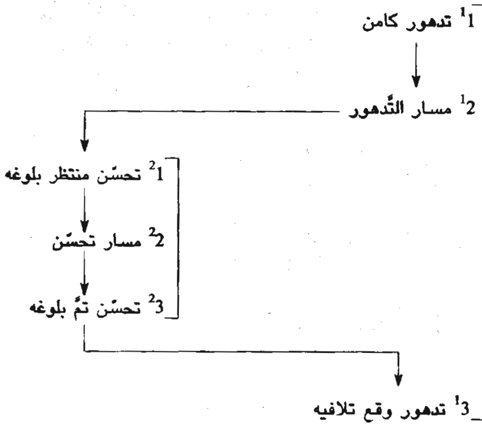
↓

2. مسار تحسُّن | أو | ليس هناك مسار تحسُّن

↓ ↓

3. تحسُّن تمَّ بلوغَه | أو | تحسُّن لم يتمَّ بلوغه Ø

إنَّ التوليف بين هاتين الثلاثيّتيْن الأساسيّتيْن في شكل رسم بيانيّ محكوم بطَوْق (بريمون، 1966 ص63 و1973 ص71) ذي تعبير خطّيّ مُزدوج الأبعاد يُظْهِر بجلاء تَشكُّلَ كلّ ملفوظ مِنْ "عُمْقٍ" مَا:



فضلاً عن الطّوق، كما هو مُبيَّن أعلاه، يمكن للثلاثيتيْن أن تأتلفا إمّا خطيّاً (الواحدة تلو الأخرى) أو أن تكونا مضمومتيْن بالتّوازي وذلك لتأكيد، على سبيل المثال، التّكامل على صعيد وجهات النظر:

وجهة نظر أ المستفيد من المساعدة		وجهة نظر ب الحليف المُلزِم		وجهة نظر أ الحليف المُلزَم		وجهة نظر ب المستفيد من المساعدة
مساعدة للتقبّل	≠	خدمة ممكنة				
↓		↓				
تقبّل المساعدة	≠	حدث قابل للخدمة				
↓		↓				
مساعدة تُقُبِّلَتْ	≠	خدمة أُنجِزَتْ	≠	دَيْن للسّداد	≠	مساعدة للتقبّل
				↓		↓
				سداد الدَّيْن	≠	تقبّل المساعدة
				↓		↓
				دَيْن سُدِّدَ	≠	مساعدة تُقُبِّلَتْ

وهنا نكتشف رسماً بيانياً نَمُوذجاً للحكايات.

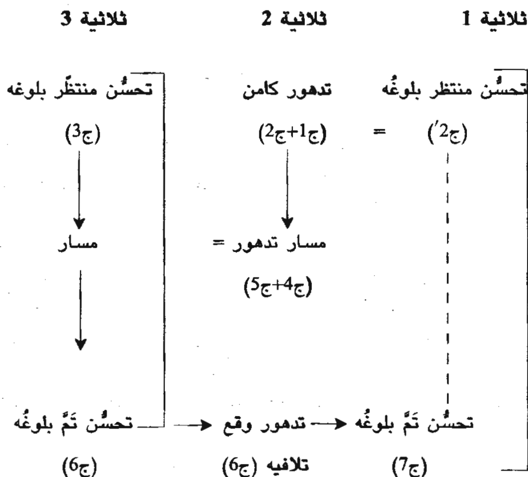
ويبقى السّؤال الأساسي المطروح هو: على أي صعيد يمتلك هذا المنطقُ من الإمكانات خاصّية قصصيّةً؟ إنّ الفكرة النقديّة التي سار عليها بريمون مكّنتْ من إعادة فتْح عدّة خيارات ومسالك مُمكنة في الرّسم البياني ذي الخطيّة الواحدة، لبروب ولكنّها فكرة لم تتجاوز طرْح شروط **منطق الحدث**. إنّ الرّسم البياني المُقترَح أعلاه ينطبق على مقطع قصصيّ لحكاية عجيبة مثلما ينطبق على نصّ إشهاريّ حِجَاجيّ. ولكيْ يكون هناك قَصٌّ، ينبغي أن تتوسّط ذلك عقدةٌ قصصيّة تُوجِّه المسار عبر قيادة الأحداث من بداية إلى نهاية مُحدّدة. وبعبارة أخرى، يجدرُ أن نضيف، إلى **نَحْـو** الأحداث وإلى قائمة الأدوار التي باشرها بريمون، الدّلالة التي يحملها كلُّ

حَدَثٍ في علاقته بنهاية يستخدمها أو يطرحها وخاصّة حدث الحُكْم الذي يمكِّنُ مَنَ التَّعامل مع الكُلِّ الموجَّه من الأحداث على أنَّه **مجموع**. ينبغي أن نتجاوز **نَحْو** منطق الأحداث و**نَحْو** السَّرد المرويّ إلى **الخطاب** الذي يؤدِّيه أي إلى **الأعمال القصصيَّة** للخطاب.

ولكيْ نبيِّنَ الطريقةَ التي يمكن بها لسلسلة معقَّدة من الثُّلاثيَّات المضمَّنة أن تكوِّن سَرْداً، علينا أن نتفحّصَ تحريراً مدرسيّاً وجيزاً مُقترحاً من هورست إيزنبرغ Horst Isenberg (**لغات**، 26، 1972، ص59–74).

> [4] "كان ذلك منذ ثلاث سنوات عندما ذهبتُ لاتجوّل صحبة أخي. كنّا نتسكّعُ في طُرُقِ ليبزيغ Leipzig ولم نكن نُعير حركة المرور انتباهاً. وفجأةً جذبني أخي بضربةٍ على جنبي. وفي مفترق طُرُقٍ، كنَّا أردنا الاجتياز دون انتباه وكان الضوءُ أخضرَ. ولكنْ أنا وأخي بلغْنا سويّاً وفي الوقت المناسب الجانب الآخر من الطّريق. فمنذ هذا اليوم آليْتُ على نفسي ألاَّ اجتاز أبداً الطّريق عندما يكون الضّوءُ أخضرَ".

إنَّ تضمين الثُّلاثيَّات الحدثيَّة يمكِّن من تبيُّن البنية النَّصِّية لهذا السّرد البسيط.



لا مَراء في أنّ الفائدة من هَيْكَلَةٍ كهذه تكمن في الكشف بجلاء عن المستويات التّراتبيّة لتضمين سلاسل ثلاثيّة. إنّ الجملة الأخيرة (ج 7) بدتْ بمثابة المفتاح: فهي تعني أنّ الطفل بلغ، مع نهاية الحدث القصصي، النِّظام الاجتماعي الرَّاشد (يمثّله بطبيعة الحال متلقِّي "التّحرير" المدرسي): الضّوء الأحمر/الأخضر يجسِّم نظام **القانون**؛ فالقراءة ينبغي إذن أن تبني السَّرد تبعاً لهذا التَّوجيه التَّثْميني. هكذا نجد أنفسنا منقادين نحو رفض الفرضيّة التي يمكن أن يتمّ من خلالها تقويم الجوْلة/التّسكُّع/الغَفْلة (ذات الإيحاء الإيجابي) كما يمكن تبعاً لذلك أن يتّخذ المسار القصصي، من خلال تلك الفرضيّة، اتجاهاً من التَّدهور لحالة اللّامبالاة هذه.

ويمكن القول إنّ هذه الحالة من الانطلاق ذات إيحاء سلبيّ وإنّ السّرد يسير في اتجاه التّحسّن الذي يُوحي به الرّسم البياني. أمَّا على الصّعيد الشّفوي فمجرَّد نبرة قد تكفي لإقامة **التّوجيه التثميني** للملفوظ ومن ثَمَّ لرفع كلّ غموض. إنَّ النصّ المُقترَح لا يكاد يوفّر إلاّ مؤشِّرَيْن من المعنى الذي ينبغي أنْ يُقْرَأ في ضوئه:

ج 2 ′: "ولم نكن نُعير ... انتباهاً"

ج 4 = "دون انتباه"

فإذا كانت الجُملة الأخيرة (ج7) تبدو قابلةً للقراءة على نحو: "فمنذ هذا اليوم أنتبه" فذلك بسبب الوضعيّة الخاصة لكلّ ملفوظ سلبيّ[7]. إنّ الرّاوي الذي يُعْلِنُ مرّتين أنّه وأخاه لم يكونا منتبهيْن يمكن اعتباره مُضْمِراً لكلام آخر وراء كلامه وهو: **ينبغي الانتباه عند التجوُّل في الطريق.** وهو كلام موجَّه إليه نفسه (مثلما هو موجَّه إلى كلّ الأطفال) من قِبَلِ متلفِّظ آخر. ويتَّفق لـِ أ. ديكرو أن يقترح اعتبارَ كلّ" ملفوظ غير-ج باعتباره يحتوي قولاً متَّصِلاً بـ ج (= جملة) ورفضاً لذلك القول في الآن نفسه: "يختصُّ بالنَّفي أنّنا نفكّ من خلاله رمزَ القول المتَّصل بما ينفيه" (ص53). ففي وضعية الحال، وهي نموذجيّاً قصصيَّةٌ، تفترض الملفوظات السلبيَّة مسبقاً ج: **ينبغي الانتباه** ومن ثَمَّ فإنَّ الفاعل، مع نهاية الحدث المرويّ، اكتسب معرفةً وتبنّى سلوكاً مطابقاً للقواعد. وفي علاقةٍ بهذا المنطق ذي المستوى 1 (الثلاثية 1) تقدِّم الثلاثيّةُ الثانية الحدثَ الخطير حَصْريّاً (مستوى 2) والثالثةُ الحدث الحامل للحَلّ (مستوى 3). وإذا كانت الثلاثية 3 تكوِّن نواة التحوّل، وهي نواة

(7) راجع: أ. ديكرو، **كلماتُ الخطاب**، مينوي، 1980، ص49-56.

المستوى الحدثي، يمكن القول إنّ الثلاثيّة 1 تكوّنُ بالنسبة إليها النّواة الدّلاليّة ذات القاعدة التي ينبني عليها المعنى التّشَكّلي.

3. في أهميّة وجهات النّظر - خلافاً لبروب يُلحُّ بريمون على أهميّة الشّخوص والأدوار القصصيّة: "يمكن للمقطع، إلى حدٍّ نقطة معيّنة، أن ينحلَّ وأن ينتظمَ مرّةً أخرى لكيْ يُظْهِرَ التَّحوُّلَ البسيكولوجي أو الأخلاقي للشخص. إنَّ البطل ليس إذن مجرَّد أداة في خدمة الحدث. إنّه في الآن نفسه نهايةُ السَّرد ووسيلتُه" (منطق السَّرد، ص25).

المقترحات القصصيّة الأساسية	وجهة نظر الرّاوي (ضحيّة السّرقة)	وجهة نظر البطل المزيّف (المعتدي)
1	تحسُّن يُنتظَر بلوغُه	
2	(كشف الكذب)	
3		
4		
5	مسار التحسّن (5) →	تدهور ممكن (6)
6	(كذب تمّ التّنديد به)	
7	(متابعة مسار التحسّن)	مسار التدهور
8		
9		
10		
11		تدهور حاصل
12		
13	تحسُّن تمّ بلوغُه	
14	(كُشِفَ الكذب)	

هكذا فإنَّ الأخذ بعين الاعتبار لوجهات نظر الرّاوي ونظيره، مثلما هو في السّرد الشفوي لنوريس و.Norris W، السّرد [2] المُحال عليه في الصّفحة 11، يُعطي أكثر من معنى للتسلسل الثلاثي (أنظر الجدول أعلاه).

ولنؤكّد، تلخيصاً لما تقدّم، أنّ بريمون يعيد الاعتبار لتحوّل وحدات المنطق الحدثي للسّرد وأشكال تغيّرها وأنّه يتوصّل إلى محاصرة هذه "العناصر التكوينية التي هي فنُّ سَرْدٍ تلك العناصر قبل أن تكون مُجرَّدَ حياكةٍ لعُقدة ما أو تشبيكاً أو حلاًّ لخيوط حزمة مَا من الأحداث" (ص29). وفي هذا الاتّجاه لا يُمكن أن نُنْكر الفائدة الناجمة عن تفكيره هذا حتى وإن اتَّضح أنَّ مجموعةً من الأحداث لا تكفي لتوفّر السّرد.إنّه موقفُ أرسطو الذي قدّم مفهوماً، في كتابه **فنّ الشعر**، للحدث والذي أوحى بمفهوم ك. بريمون:"فمثلما هو الحال في أشكال المأساة، فإنّ الحكايات ينبغي أن تكون مُنتظمة في شكل دراما حول حدث واحد وحيد مشكِّلاً كُلاًّ في اتجاه سيْرٍ نحو طَرَفِه، مع بداية ووسط ونهاية [...] وانتظام الحكايات لا ينبغي أن يكون شبيهاً بانتظام أشكال التسلسل الزّمني التي هي بالضرورة عَرَضٌ لا لحدثٍ واحد وإنّما لعَصْرٍ بأكْمله، وهو عَرْضٌ يحتوي كلّ الأحداث التي جَدَّتْ من أجل رَجُلٍ أو رجالٍ كثيرين والتي لا يتواصل بعضها مع بعض إلا بعلاقات غير مُتوقَّعة" (59 أ 17-21).

الفصل الثالث

النّظام وأشكال الوَقْف في القَصّ

I ـ نِظَام/ فوضى السَّرْد:

لقد رأينا أنّ توماشفسكي والشكلانيِّين الرُّوس كانوا يُقيمون الفرقَ بين الحكاية الخياليَّة (والقريبة من مصطلح L'inventio في البلاغة القديمة)[1] وبين الموضوع (La dispositio)[2]. وقد دقَّق ج. جينيت G. Genette كلَّ هذا بإقامة التَّقابل بين الحكاية (وهي تَتابعٌ زمنيّ وسببيّ للأحداث المَرْوِيّة) وبين السَّرد (وهو نظام نصِّيٌّ تظهر من خلاله الأحداث). إنّ مظاهر التَّنافر بين الحكاية المَرْوِيَّة والسَّرد الرَّاوي يمكن أن تتَّخذ أنظمةً عديدة: حدث يقع ذكره بعد انقضاء أمر ما ("لاحقة" أو استذكار بالمعنى الواسع)

(1) ويعني الأغراض والحُجج وكلّ المسالك التي تؤدّي إلى الإقناع. (المترجم). راجع: حمّادي صمّود: **التفكير البلاغي عند العرب – أسسه وتطوّره إلى القرن السادس (مشروع قراءة)**، تونس، منشورات الجامعة التونسيّة ط1، 1981، ص259 هامش 01 [ط3، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2010].

(2) ويعني ترتيب أجزاء الكلام والتنسيق بينها (المترجم) راجع: حمّادي صمّود: **التفكير البلاغي** ص261.

أو حدث يُذْكَر استباقاً ("سابقة"). ويمكن أن نضيف على سبيل الضَّرورة الإضمارات الممكنة للحدث (وهي إضمارات لا يَنْجَرّ عنها تحوير في نظام التَّتابع الزمني للحكاية المرويَّة ولكنّها تزيد في سرعة جريان الأحداث) والبدايات أو حتى مظاهر التَّكرار.

إنّ تصنيف الوحدتيْن ح م (حكاية مَرْوِيّة) وس ر (سَرْد رَاوٍ) يمكّن من تقدير اتّجاه مظاهر التَّنافر (بعد حدث استذكاريّ أو استباقيّ) والمسافة الزمنيّة بين الوحدات (ثانية، ساعة، يوم، قرن) وأخيراً المدّة الخاصّة بكلّ وحدة ("عاشَا سعيديْن...").

ولنتأمّل بعُجالة النّمطين المواليين من السَّرد الصّحفيّ:

* سرد 1:

شارع روزيي Rosiers، س13 و10: تسلّل فريق من المقاتلين إلى مطعم جو غولدنبرغ Jo Goldenberg وأطلق النّار بواسطة مسدّسات رشّاشة. ثم خرجَ الفريق وصعد باتّجاه شارع فياي-دي-تومبل Vielle - du - Temple مواصلاً إطلاق النّار على المارّة فنجَحَ في الجُملة في قتْل ستّة وجَرْح اثنيْن وعشرين من بينهم تسعة إصاباتهم خطيرة. ففي فرنسا كما في الخارج كان السّخط عامّا. وقد حضر بيار مُورُوي Pierre Mauroy مباشرة على عين مكان المجزرة أمّا فرنسوا ميتران François Mitterrand فقد حضر في المساء موكباً دينيًا في معبد قريب رفقة وزير الدّاخليّة غاستون ديفير Gaston Defferre.

*** سرْد 2: روزان (10 سنوات)**

طفَحَ الكيْل

فتاة عمرُها 10 سنوات، تسكن بمدينة ليون Lyon، أُعْلنَ أنّها اختفت خلال 24 ساعة، وقد وقع تحريك قسم من مصالح الشرطة بمدينة ليون قبل أن يتمّ العثور عليها صباح الأمس نائمةً في بناية.

غادرت الطفلةُ ذويها يوم الإثنين صباحاً على أساس أنّها ذاهبة إلى المدرسة لكنّها لم تصل هناك أبداً. وفي حدود س 14 كان ذووها يحيطون مصالح الشرطة علماً بالحادثة فوقع تنظيم دوريّات للغرض.

وفي الواقع، فإنّ الصغيرة روزان كانت قد تركت رسالةً لذويها قبل أن تختفي. وهي رسالة كتبتْ فيها خاصّة عبارات: طفحَ الكيْل. إنّي أغادر مع أرنبي. وسأعود عندما أصبح كبيرة.

وفعلاً فقد تمّ العثور ثانيةً على روزان رفقة أرنبها وكان ينام بجانبها.

يقدّم السّرد الأول الأحداث وفق التسلسل الزّمني. وهذه الخطيّة الدقيقة للتقرير تتعارض مع أشكال التباعد بين نظام السلسلة ح م (= حكاية مرويّة) ونظام السلسلة س ر (= سرْد رَاوٍ) في قصّة الطفلة روزان. فإذا كانت كلُّ فقرة في هذا السّرد الثاني، وقد اَعْتُبِرَ مُستقلاً، تُقدّم سلسلة زمنيّة من الأحداث، فإنّ أشكال التّباعد تظهر من فقرة إلى أخرى على مستوى نظام النصّ في كلّيته.

إنَّه من الممكن تقطيع **هذا السَّرد الثاني إلى** تسع جُمَل قصصيَّة (ج ق) مع بيان العلامات الزّمنيَّة التي تُتيح تنظيم الحكاية المرويَّة **(ح م)**:

*** فقرة 1:**

- **ج ق 1**: فتاة عمرها 10 سنوات تسكن بمدينة ليون أُعلن أنّها اختفت خلال 24 ساعة وقد وقع تحريك قسم من مصالح الشرطة بمدينة ليون.

- **ج ق 2**: قبل أن يتمَّ العثور عليها صباح الأمس نائمة في بناية.

*** فقرة 2:**

- **ج ق 3**: غادرت الطفلة ذويها يوم الإثنين صباحاً على أساس أنّها ذاهبة إلى المدرسة لكنّها لم تصل هناك أبداً.

- **ج ق 4**: وفي حدود س 14 كان ذووها يُحيطون مصالح الشرطة عِلماً بالحادثة.

- **ج ق 5**: فوقع تنظيم دوريّات للغرض.

*** فقرة 3:**

- **ج ق 6**: وفي الواقع فإنّ الصغيرة روزان كانت قد تركت رسالةً لذويها قبل أن تختفي وهي رسالة كتبت فيها خاصّة: طفح الكيْل

- **ج ق 7**: إنِّي أغادر مع أرنبي

- **ج ق 8**: وسأعود عندما سأصبح كبيرة

*** فقرة 4:**

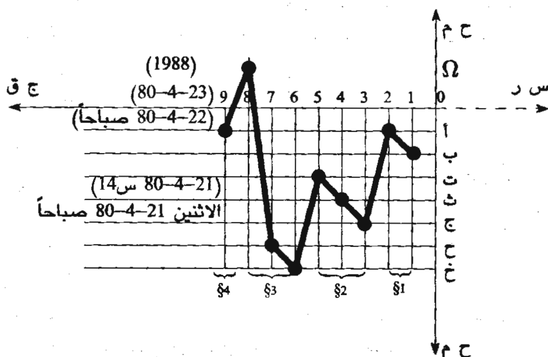
- **ج ق 9**: وفعلاً فقد تمَّ العثور ثانية على روزان رفقة أرنبها وكان ينام بجانبها.

وإذا ما ميَّزْنا، على غرار **جينيت**، بين سلسلتيْن ح م و س ر فإنّ نظام التَّسلسل الزّمني ح م للنَّص (س ر) يمكن إعادةُ بنائه على هذا النّحو:

ج ق 6 ← ج ق 7 ← ج ق 3 ← ج ق 4 ← ج ق 5 ← ج ق 1 ← ج ق 2 وج ق 9 ← ج ق 8

ومِنْ أجل كشْف هذا التمدُّد للسلسلتيْن ولإعْطاء مقترحات **جينيت** أكثر مردوديَّةً، فإنّه:

- يَحْسُنُ تحديدُ نظام الحكاية المرويّة (ح م) حسب **التَّرتيب الألفبائي** وتنسيقُه وَفْق محور عموديّ:



ـ يحْسُن أن يُحَدَّدَ رقمياً نظام السّرد الرّاوي (س ر) وتنسيقُه على محور أفقيّ.

ـ يحسن بالإضافة إلى ذلك أن يقع النّظر في نظام الأحداث المرويّة على أساس أنّه عَدٌّ معكوس من الماضي الأبعد نحو حاضر القارئ للجريدة (من النُّقطة صفر بآتّجاه التقاء المحوريْن) بل نحو مستقبله : ج ق 8 = Ω، ج ق9 وج ق 2 = أ ، ج ق 1 = ب، ج ق 5 = ت، ج ق 4 = ث، ج ق 3 = ج، ج ق 7 = ح، ج ق 6 = خ.

ـ يحْسُنُ في النِّهاية أن يقطعَ التمثيلُ الفضائي الذي أقترح الوصول إليه بين مساحتيْن : مساحة عُليا على اليمين استقباليّة ومساحة سُفلى على اليمين استذكاريّة في صلةٍ بالمحور الحاضر للنصّ المكتوب ـ المرئيّ والمسبوق نفسه بنصٍّ قبْليّ (عنوان/شبه عنوان مثلاً).

إنّ هذا الرّسم البياني ينهض على بعض العلامات النّصيّة : قرائن زمنيّة (الإثنيْن صباحاً، صباح الأمس، قبْلَ، في حدود س 14) ؛ وتغييرات تطرأ على أزمنة الأفعال تحمل معها أشكالَ قولبة زمنيّة استباقيّة (المستقبل) أو استذكاريّة (الماضي البعيد).

وإلى هذا تنضاف مُعطيات يغلب عليها الطابع المنطقي ـ الدّلالي : المقاييس النّابعة عن المعرفة الشاملة للعالَم بالنسبة إلى كلّ قارئ ـ سامع (التاريخ "للاغلبيّة"، يكفي أنّ الدوريّات لا يمكن أن تُنَظّم إلاّ إذا وقع إخْطار الشُّرْطة ...إلخ).

وتجدر المُلاحظة خاصّة، ومن وجهة نظر نَصّية، أنّ تقسيم السّرد الصحفي في شكل فقرات يتوافق ـ مثلما ماهو معروف

في الغالب ـ وأشكال القطيعة الزّمنيّة التي تصبح قابلة، وعلى نحو مباشر، للقراءة بواسطة التّخطيط البياني.

II ـ سرعة السّرد: القَصُّ والوصْف:

إنّ إيقاع سَرْدٍ مَا متغيِّرٌ للغاية فهو يرتهن بالعدد المُرتفع نسبيّا للتفاصيل المزروعة في الحكاية وبمدى المقاطع الوصفيّة والتدخّلات الموصولة بتعليق الرّاوي. وبالعكس، فإنّ مُلخَّصاً أو إضماراً يمكن أن يُعجِّلاَ تتابع الأحداث. ولنقارن بداية السّرد الأول المذكور آنفاً (ص56) بقسْمٍ من المقال يُمَثِّلُ تتمَّةً له:

إنّ السّيدة إليزابيت. م، وهي سيِّدة بولونيّة طاعنة في السِّنّ، قد رأت كلَّ شيءٍ تقريباً عبر نافذتها بشارع فردينانـ ديفال Ferdinand-Duval وهي لا تريد الكشْفَ عن اسمها: "قالت: أنا أجنبيّة ويتملّكني الخوف" "سمعتُ أوّلَ طَلْقٍ ناريّ وصوت زُجاج يتكسّر، وكان هذا ينبعث من عند غولدنبرغ Goldenberg. رأيتُ رجُلاً خارجاً من المطعم. كان ضخْماً يرتدي لباساً صيفيّاً ذا لونٍ أزرق شاحب وكان قصيرَ الشّعر أسْوَدَهُ. ثم سمعتُ بعدها ومرّةً أخرى طلقاتٍ ناريّة تنبعث من داخل المطعم. وهكذا وقع بصري على رجل ثانٍ وهو خارج. كان شعرُه أطول ويلبس قميصاً لونُه أزرق بحريّ وسروالاً أسودَ. دخَلاَ ثم خرَجَا من جديد وهما يحملان شيئاً مثل الحقيبة أو المحفظة. وعلى الرّصيف رأيتُ رجُلاً ببذلةٍ بيضاء ويحمل مسدّساً. وكان هناك أيضاً سيارة بيضاء صغيرة مثل نوع "رينو" وبداخلها رَجُلان. إنّي دقيقة فيما أقول، كان هناك فعلاً رَجُلان. كانوا في الجُملة أربعةً. ثم لم أتمكّن بعد ذلك من رؤية أيّ شيءٍ بالمرّة. كأنهم واصلوا الأمر في

الشارع". إنَّ الرَّجُليْن المسلَّحيْن، وهما يمشيان، كانا، حسَب قولها، "عاديّيْن جدّا وأنيقيْن وأسْمَريْن وبشرتُهما غيرُ صقيلة وكأنّهما من العرب ومع ذلك فهما جميلان".

إنّ أكبر عددٍ من التّفاصيل الوصفيّة جاء بلا شكّ لإثراء معنى هذا الحدث العادي (تتميّزُ الشهادة بأنّها تحمل معلوماتٍ إضافيّةً) ولكنْ في نفس الوقت فهو يحوِّرُ وبشكل ظاهر إيقاع سرْدِ الأحداث. ويُمكن أن نضيفَ بأنّ أنماط السَّرد تختلف بالنَّظر إلى كمّيتها عن المُلاحظات الوصفيّة أو التقويميّة: فالفارق بالتأكيد كبير بين حكايةٍ مَا أو خبرٍ مَا وبين سَرْدٍ لبلزاك Balzac أو لجول ڤيرن Jules Verne. لندرك أنَّ الملاحظات التفصيليّة تتيح للقارئ - السّامع بناءَ المعنى وتساهم في خلق التأثيرات الضَّروريَّة لتمثيل (ذكرى أو خيال) الأماكن والأشياء والشُّخوص والظروف على نحو أعمّ. ولننْظر إذن الآن في كيفيَّة المرور من التحليل الوظيفيّ إلى دراسة هذه الأنماط من الملاحظات.

1 - التَّحليل القرائنيّ: يُدقِّق بارت Barthes في مقاله **"مقدّمة للتحليل البنيوي للسَّرد"**[3] الأفكار التي ظلّت غائمة لدى توماشفسكي حول "البواعث الشريكة" و"البواعث الحرّة". فيقترح تمييز الوظائف المفصليَّة التكوينيَّة لنواة "الحكاية": "النَّوَيات" أو "الوظائف الأصليَّة" عن مُختلف أنماط المُلاحظات المُتعلّقة بالفجوات والتي كانت بصدد التَّضَامّ فيما بينها. إنَّ التحليل القرائني لكلّ هذه المُلاحظات يُكمّلُ ماذكرناه في الفصل

(3) مجلّة **تواصلات** عدد 08، 1966 وهو مقال أعيد نشرُه في المؤلّف الجماعي (**شعريّة السّرد**) عن دار سوي Seuil، سلسلة "Point" 1977.

الآنف حول **المنطق الحدثي** وحول السلاسل الثلاثية التكوينيّة للمقاطع القصصيّة الأساسيّة.

أ) إنّ مُلاحظات وظائفيّة ثانويّة، **هي** "الوظائف المُذْكِيَات"، يمكن لها أن تملأ الفراغ بين جملتيْن قصصيّتيْن أساسيتيْن في حين أنّ هاتيْن الأخيرتيْن تنطويان على مُراوحة (مُراوحة على صعيد منطق الإمكانات القصصيّة) وتُتيحان مُتابعة السَّرد في هذا الاتّجاه أو ذاك. وتأتي "العناصر المُذْكِية" لتكمّلهما فـ"تتجمّع حول هذه النّواة أو تلك دون أن تُحوِّرَ من طبيعتها التّناوبيَّة" (بارت).

ب) ويمكن أن تتَضامَّ بين النَّوَيات:

- من ناحية، **القرائنُ المُخْبِرَة** التي تمنح عقدةَ الحكاية مكاناً وزماناً وتقوم بالتعريف بحقيقة المرجع وبترسيخ تخيُّلٍ مَا في الواقع (عُمُرُ شخْصٍ مَا أو شخصيّة مَا، معطيات حول مكانٍ أو عصْرٍ أو يوم أو ساعة). ففي السَّرد الأول المحال إليه فيما مرَّ، وبين النَّوَيات القصصيَّة ("تسلَّل إلى مطعم"، أطلق النّار"، "خَرَجَ"، "صعدَ مُوَاصلاً إطلاق النّار"، "نَجَحَ في قتلِ") تأتي لتتضامَّ العناصرُ المُخْبِرَةُ الضَّروريّةُ مع قرائن ضبْط الحدث: "شارع روزيبي"، " س 13 و10"، "مطعم جو غولدنبرغ"، "شارع فييه - دي-تومبل".

- ومن ناحية أخرى، **قرائنُ** بالمعنى الدقيق للكلمة. ففي حين تتوافق العناصر المُخْبِرة مع مُعطيات هي مُباشرةً دالّةٌ، وتحمل معلومة كاملة مرتبطة بنوع من منطق العالَم المُمَثَّل، فإنَّ **القَرائن** "تقتضي نشاطَ فكّ الشفرة" وإعادة البناء: يتعلّق الأمر، بالنسبة إلى القارئ، بقراءة خاصيّةٍ أو محيط.

إنّ العنْصر المُخْبِر "**مطعم جو غولدنبرغ**" يمكن أن يتيحَ قراءةَ مؤشِّر: اسم ذو أصل يهوديّ ومنْ ثَمَّ فهو مطعم يهوديّ على الأرجح، ممّا يطرح فرضيّة معاداة السّاميّة، إلخ. وأمام الصُّعوبة التي تحول بين قُرّاء الجريدة من غير الباريسيِّين واليهود وبين الإمساك بالقرائن والعناصر المُخْبِرَة، فإنّه من غير المفاجئ أن يقع إتمام المقال بإطار وصفيٍّ موجَّه إلى إكمال المعلومات العامّة والضّعيفة. إنّ مقروئيَّةَ سَرْدٍ مَا ترتبط فعلاً بالمعلومات المشتركة أو التي تُوضع على ذمّةِ القارئ.

أحد أقدم الأحياء اليهوديّة في العاصمة

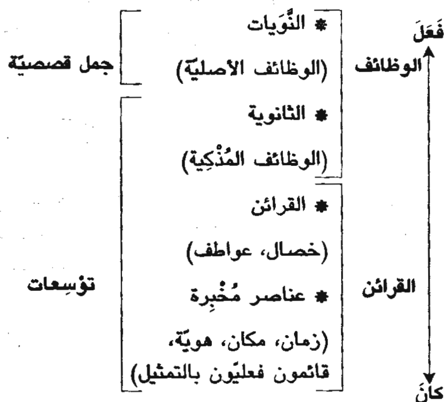
إنّ شارع روزيى الواقع في قلب ماريه Marais بباريس يشكّل مركزاً لأحد أقدم الأحياء اليهوديّة في العاصمة وأعْرقها. وفي بداية القرن أيضاً كان يُسَمَّى شارعُ فرديناند ـ فيدال، والّذي يقع في زاويته مطعمُ غولدنبرغ، **شارعَ اليهود**، وهو اسم قرَّرت بلديّةُ ذلك الوقت تغييره مخافة إحداث الصّدمة. أمّا متساكنوه، وقد هلكوا خلال الحرب لا سيّما أثناء غارة فيلدهيف Vel'd'Hiv، فقد تشكّلُوا ثانيةً.

إنّه أحَدُ الاماكن النّادرة حيث يستمرُّ، رغم العمارات العديدة الحديثة، شيءٌ مِنْ جَوِّ قدماء اليهود الأشكناز من أوروبا الأمّ : دكاكين عتيقة ذات لافتات بالعبريّة ومحلاّت جزارة كوشير (حلال) وحمّام للطائفة اليهوديّة ومحلاّت حلويّات حيث يُباع الخبز المعمول بالسمسم (الجلجلان) مع اختصاصات أخرى فيينيّة[4].

(4) نسبة إلى فيينا بالنّمسا. (المترجم).

إنّ مطعم غولدنبرغ المشهور، بما في ذلك في الخارج، بالشَّبُّوط المحشوّ وبالسّترودال المعمول بالتفّاح يمثّل منذ زمن بعيد لدى الباريسيين قطباً عالمياً محبَّذاً جدّاً.

وعلى سبيل التَّلخيص، فإنّ مختلف الوحدات التي حدّدها بارت يمكن تنظيمُها على هذا النّحو:



إنّ تنامي التّفاصيل القرائنيّة يُفرز إلى حدٍّ ما نَمَطاً آخر من القَصّ. فإذا كان نَصٌّ مثل **"البحث عن الزّمن الضّائع"** لبروست يَقْبَل سببيَّةً دُنيا وتَسلسُلاً زمنيًّا حدثيًّا أدنى، فإنّ الأمر الأساسي هو ما يجري على المستوى الدّلالي لشبكات المعنى التي تتطوّر وتتحوّل. إنّ حلقات الأحداث في **البحث عن الزمن الضائع** لا تتلخّص باعتبارها حكايات أو أخباراً

ذات خاصّية قصصيّة وظيفية مُهيمنة. وعلى الطريقة ذاتها، نجد أنّ أهمية شهادة السّيدة البولونية العجوز، والتي مرَّ ذكرها، على صعيد نَواة الحكاية (وهي معروفة) أقلّ من أهميَّتِها على صعيد القرائن والعناصر المُخْبِرة التي أتاحت التعرّف على أعداد المُقاتلين.

إنَّ مقاربةً مركّزةً حصريًا على الوحدات الوظائفيّة (موضوع، الفصل السّابق) يمكن أن تُعْوِزَ الطبقة القوليّة للسَّرد. إنّ إلغاء النّواة خلال تلخيص الأحداث من شأنه أنْ يُفْسِدَ تَلاحُم أجزاء الحكاية المرويّة، أمّا نسيان القرينة فإنّه يُفْسِد مباشرةً إعادة بناء التوجيه التثمينيّ وسائر أشكال التقويم على قاعدة المعنى السّردي (البنية الدّلاليّة التَّشَكُّليَّة الكبرى التي تكلّمنا عليها في الفصل الأول).

إنَّ المُلاحظات الوظيفيّة الأساسية (جُمَل قصصيّة) ينبغي تمييزها عن المُلاحظات القَرائنيّة على نحو تُحَدِّد فيه علاقاتُها أنماطَ السَّرد وعَلَى نحو أيضاً يستلزم فيه مَا يقوم بينها من فروقات أنظمةً مختلفةً من القراءة : فيمكن الكلام على تَوَقُّعِيَّةٍ منطقيَّة في حال الوظائف في حين توجُّه النِّظامَ الوصفيّ توقعيّةٌ معجميَّةٌ.

إنَّ هذه المقولات سبقَ أن أعاد النّظر فيها، في شكل أجزاءٍ، علماءُ نفس-لسانيُّون منتبهون إلى المسارات المعرفيّة للقراءة استذكاراً وفهْماً. وسأعود إلى هذه النقطة في الفصل الخامس (من ص 127 إلى ص 141).

2. القَصُّ والوصْف.- إنَّ أشكال السَّرد لا يمكن أن توجد دون حدّ أدنى من الوصف للفواعل والأشياء والعالم وإطار الحدث. إنَّ المعطيات الوصفية، سواء تعلّق الأمر بمجرَّد قرائن أو بشذرات وصفيّة أطول، تبدو ذات وظيفة أساسيّة تتمثّل في

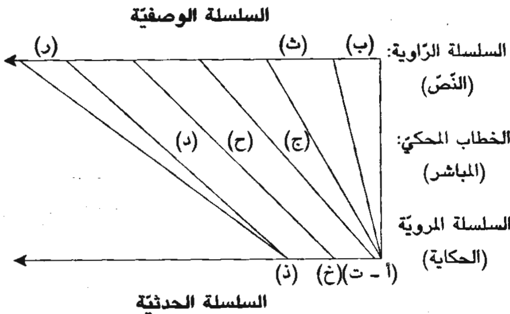
ضمان الاشتغال المرجعيّ للسَّرد وفي إعطائه وزْناً من الحقيقة. وعلى النَّقيض من ذلك، فإنّ السَّرد لا يمكن أن يتهيّأ دون وصفٍ من شأنه أن يخفّف دائماً من وتيرة جَرَيان الأحداث (حتى وإن كان السَّرد في غالب الأحيان بصدد الانتظام خلال أشكال الوقْف هذه).

أ) لُعبة العناصر المُهَيْمِنة: الوصفُ في القَصّ - خلافاً للحوار الذي لا يخفِّف من سرعة السَّرد، فإنّ الوصف، شأنه شأن التّعليق، يُدْخِل تخفيفاً على مستوى الحكاية المرويَّة (ح م) وضرْباً من زيادة التّصاعد على مستوى النَّص (س ر). ولننظرْ، على سبيل المثال، فيما يجري من خلال بعض هذه الأسطر من "**أوجيني غرانديه**" لبلزاك:

> [5] (أ) الكاهن كريشو Cruchot (ب) رَجُل قصير سمين لحيم بشَعرٍ مُستعارٍ أصْهبَ عريض وله وجه كوجه امرأة عجوز لَعُوب (ت) قال (ث) وهو يدفع إلى الأمام بقدميْه المنتعلتيْن حذاءً غليظاً مشدوداً بمشابك فضيَّة (ج) - جماعة غراسّان Des Grassins لم يأتوا؟
>
> - (ح) لم يأتوا بعد، (خ) أجابت غرانديه
>
> - (د) ولكنْ ألا ينبغي عليهم أن يأتوا؟ (د) تساءل الكاتب العدْل العجوز، (ر) مكشِّراً عن وجه مثقَّب (مجدَّر) مثل مِرْغَاة.

فبين الفاعل (أ) وفعل القول (ث)، مثلما بين هذا الأخير ومضمون القول المُباشر (ج)، تتخلَّلُ زيادات مُتصاعدة في الوصف (ب) و(ث). وقد مثَّل أخذُ الكاتب العَدْل للكلمة (د)، على الطريقة نفسها، مناسبة لخلْقِ تَوْسعة (رَ) في شكل مجاز وصفيّ قائم على عنصر مُذْكٍ ("مُكَشِّراً"). فعن مثل

ملفوظات وصفيَّة كهذه تنشعب وحداتُ القصّ الدُّنيا. ويمكن، من وجهة نظر حدثيّة خالصة، لهذه القرائن الوصفيَّة ولهذه العناصر المُذْكِية ("وهو يدفع إلى الأمام"، "مُكَشِّراً") أنْ تُلْغَى. إنَّ التَّخفيف يمكن تَجْسيمُه بهذا الرَّسم على هذا النَّحو:



(أ) و(ت) و(خ) و(ذ) تتوافق مع حدث أخذ الكلمة أمَّا (ب) و(ث) و(ر) فمع مَلْفُوظات ذات طابع وصفيّ مُهَيْمِن.

في السَّرد الواقعي - ولنقل "القابل للقراءة" نظراً لتطبيق جملة من الرّموز المتواضع عليها - نجد أنَّ المقاطع الوصفيّة الممتدّة نسبيّاً هي في حاجةٍ إلى أنْ تُبرَّرَ بواسطة مَلْفُوظات تمهيديَّة. وانطلاقاً من دراسة جملة من الأساليب في مُؤَلَّفٍ لـ زولا Zola يبيِّن فيليب هامون Philippe Hamon[5] إلى أيّ مدًى

(5) انظر الإحالات البيبليوغرافيّة (ص180).

تُهَيْمِن السلسلة الوصفيّة على كتابة الرّوائي الواقعيّ[6] وذلك من خلال إحصائه لبعض "الثِّيمات" الضروريّة المُوجَّهة إلى مَحْو كلّ أشكال القطيعة بين الخاصّية السّرديّة الحدثيَّة المُهيمِنة والخاصيّة الوصفيّة المُهيمِنة. إنّ هذه "الثِّيمات" استحالت في واقع الأمر إلى أساليب للخطاب "الواقعيّ" بصفة عامّة[7]:

"(أ) الأوساط الشفافة مثل النّوافذ والدّفيئات والأبواب المفتوحة والنُّور السّاطع والشمس والهواء الرقيق والمشاهد العامّة العريضة... إلخ.

"(ب) شُخُوصُ نماذجَ مثل الرسّام وصاحب الذَّوق الجمالي والسّاذج الفضوليّ والمتنزِّه والجاسوس والثرثارة والمتشيِّع الجديد والدَّخيل والتقنيّ والمُخْبِر ومُكْتَشِف مَكانٍ مَا... إلخ.

"(ج) مشاهد نموذجية مثل الوصول قبل الموعد أو مفاجأة يُحْدثها سرٌّ مَا أو زيارة شقّة أو التسلّل إلى مكان مجهول أو التنزّه أو الوقف أو فترة الرّاحة أو الاتِّكاء بالمرفقيْن على النافذة أو الصّعود إلى مكانٍ عالٍ أو تهيئة محلّ أو ديكور... إلخ.

"(د) عدّة حوافز نفسيّة مثل التّسلية والتّحذلق والفضول والمصلحة واللّذة الجماليّة وذلاقة اللّسان والبطالة والنظرة الميكانيكيّة والافتتان، إلخ" (هامون 1972 ص 473).

---

(6) ولانقصد بـ (الواقعيّ) مصطلح réaliste وإنّما الواقعيّ الذي يمتح من واقع الطبيعة فيعيد صياغتها بمنأى عن المثاليّة والتخييل والتعجيب ويعبّر عن كل ذلك مصطلح naturaliste. (المترجم).

(7) حول التطبيق على Premier de cordée لـ R. Forison - Roche راجع ب. وج.م. آدم/ ص114–132 من *Le roman de montagne* (لاروس).

إنّ هذه الإشارات، وهي تحدّد إطار المقاطع الوصفيّة، تُنذر القارئ بتغيير في الخاصّية النصّية المهيمنة؛ إنّها تُخْطرُه بأنّ مِيثاقاً جديداً في القراءة يُقترَح عليه يُحَوِّرُ المُعطيات وآفاق انتظاره. إنَّ شبيهَ الملفوظ والواصل/الفاصل بين مختلِف مواثيق القراءة يستند إمَّا على المُشاهدة (رأى): شاهَدَ الشُّخوص (الفواعل أو الرّاوي) وإمَّا على كلامهم (قال) وإمَّا على فعلهم (فَعَلَ).

ففي (Premier de Cordée) مثلاً نجد أنّ أوصاف المشاهد (وهي أساسيّة في هذا النوع) كثيراً ما تكون مصحوبةً بمقاطع من هذا النّمط:

> [6] توقّف رافانا Ravanat وسيرفيتاز Servettaz ربع ساعة كاملاً قبل أن يبدأ تسلُّق الحاجز. لهثَا طويلاً وقد أُعْجِبا بمشهدٍ - المألوف لدى الشّيخ والجديد لدى الشاب - جبالِ الألب غرييه Alpes Grées. كان اليومُ رائعاً وكان بالإمكان التّمييز، من الفضاء اللاّمتناهي باتجاه الجنوب، بين جبال الألب وهي تتوالد في صورة طبقاتٍ مُدَرَّجة (...).

ولْتكُن الرَّحِم الجامعة لأشكال الوصف المنتظمة حول "ثِيمَة" العين الواصفة[8]:

الشخص + الحامل	الوقْف +	فعل الإدراك +	وسط رفيع + أو شفّاف	موضوع الوصف
(I)	(II)	(III)	(IV)	(V)

(8) في الصفحة 469 من مقال هامون سنة 1972 وضع صاحب المقال قائمةً في الإمكانات حسب كلٍ من هذه المقولات الخمس الاختياريّة.

وبعد وقْف طويل (وقْف وصفيّ) للحدث وللقَصّ، يمكن أن نقرأ ما يلي:

[7] لم يكن الرَّجلان يُعيران المشهد إلاّ نظراً شارداً. لم يكونا يحلمان في الوقت الحاضر إلاّ بالرّاحة وباسترجاع قواهما، مثلما كان يقول سيرفيتاز. ومن هنا إلى الممرّ بين الجبليْن كان ينبغي إنفاق ثلاث ساعات. انطلقا والطقس في أعلى درجات الحرارة. كان رافانا يتقدَّم السّير دائماً (...)

إنّني لا أُلِحُّ هنا على الصّيغ الأخرى (قال وفعل) فضلاً عن كونها تتمازج بصفة عامّة وأنَّه يمكن تلخيصها الثلاث جميعها بواسطة مُركّب عام Syntagme général (مع الإعلان عن الطابع الاختياري للوحدات وعن الاختيار الضروريّ بين المُكوّنات المنتظمة عموديّا):

شخص		وقْف			- الإدراك		وسط		شيء
حامل	+	القصّ	+	فعل	- التواصل	+	ملائم	+	شخص
مؤهّل					- الحدث				حيوان
									مشهد، إلخ

وينبغي أيضاً التأكيد على أنّ الوصف هو دَوْماً نقْلٌ أو اكتساب لمعرفة. وحَسَبَ أنماط التخيّل، فإنّ هذه المعرفة المُكتسبة مِن قبلِ الشخص يمكن أن تلعب دوراً أو ألاّ تلعب أيَّ دور في بقيّة الحكاية المَرْويّة. ومن ثَمَّ يكون للوصف وظيفةٌ تتفاوتُ أهميّةً وذات مستوى آخر: بالنسبة إلى مَنْ يبني بواسطة قراءته التّلاحم القصصي ومَقْروئيّة الملفوظات. وفي غالب الأحيان، فإنّ نقاطاً مختلفة في السّرد توجَد على صلاتٍ فيما بينها.

ولْنُضِفْ في النهاية، إنّ الوصف يقوم بلا انقطاع على المعرفة الشّاملة للقارئ. وخلافاً لنصّ **جول ڤيرن**، والمُفترَض أنّه يُثْرِي معارف قارئه (الشابّ)، فإنَّ سرد الخيال العلمي يمكن أن يجري بطريقتَيْن:

- يمكن أن يُدْخِلَ حقيّقة جامحة مُقارنة باليوميّ الذي نعيشه:

[8] كان مخلوقاً بساقيْن وله جسمُ إنسان ولكنْ رأسه كان يوحي أكثر باضطراب مَعِدة مريضة. كان له عينان عظيمتان بعدّة واجهات كانت تعلو وجْهَه في لون حبّة جُلبان صغيرة خضراء. ذروةٌ من الشّوك القصير كانت تزيّن أعلى الجمجمة الكبرى أمّا المنخران والفم فكان يحتويها خرطوم كخرطوم السِّناد (ج. لوكاس، حرب النجوم).

- كما يمكن أن يحرِّكَ ما يبدو مُبتَذَلاً ليرفعه إلى المقام الأوّل؛ هكذا نجد في بداية **أخبار عن المرِّيخ** لـِ برادبيري Bradbury ما يلي:

[9] نهضتْ كما لو كانَ حُلمُها قد صفَعَها في مِلء وجهها.

- وغمْغَمت قائلةً : غريب، غريب جدّا. يا حُلُمِي !

- أوه ؟

ظاهريًا ليس له إلاّ رغبة واحدة: أن يذهب ليجد كتابه.

- حَلُمْتُ بِرَجُلٍ

- بِرَجُلٍ !

- رَجُل طويل جداً له ما يُقارب المتر وخمسةً وثمانين

ـ مُضحك، إنّه عملاق خُرافيٌّ

ـ قالت وهي تبحث عن كلماتها: ورغم ذلك فكانت سحنتُه عاديّة بالرّغم من طوله وكان له... أوه ! أعرف أنّك ستعتبرني بلهاء ... وكان له عينان زرقاوان !

ـ تعجَّبَ م. ك M.K قائلاً: عينان زرقاوان ! يا إلهي ! بماذا ستحلمين المرّة القادمة؟ افترضتُ أنّه كان له شعرٌ أسود؟

ـ قالت وهي في حالة إثارة قصوى: كيف تنبّأتَ بذلك؟

ـ فردَّ ببرود: اخترتُ اللونَ الأبْعد ما يكون عن الحقيقة.

ـ ومع ذلك فهو حقيقة. كان له شعر أسود ! وكانت له بشْرة ناصعة البياض أوه، كان رائعاً جدّا بحقّ ! وكان يلبس زِيّاً غريباً (...).

إنَّ وَصْفَ تريان Terrien، مِن قِبَل إيلاًّ Ylla هو بلا شكّ وصف ذو إِخْبار منقوص على صعيد محور العلاقة نصّ ـ قارئ بسبب تطابقه الكبير جدّا مع المعرفة العامّة المشتركة: طول 1,85 م، ذو عينيْن زرقاويْن، شعْر أسود وبشرة بيضاء. وهذا بعيد جدّا عن الكائن الخُرافيّ في (حرْب النّجوم) أمّا على صعيد محور الشُّخوص: الواصف -إيلاًّ الموصوف له- م.ك M.K، فإنَّ هذا الوصف طُرِحَ كما لو أنّه حرفيّاً وصفٌ هذيانيٌّ ومجنون لأنه مُختلف جدّا عن المعرفة المُشترَكة بين الشُّخوص. يتَّضح إذن أنَّ المعنى المُعْطَى مباشرةً ليكوِّنَه القارئُ لم يعد صورة نيويورك N. York وإنّما معلومة عن مدى المعرفة العامَّة عن المرّيخ والتي يتقاسمها الشخوص ـ الفواعل والمختلفة عن معرفتنا نحن.

ب) **بنية النّص الوصفيّ** - **إنّ الأجزاء الوصفيّة تشكّل** مقاطع نصّية عادةً ما تكون سَهلةَ التحديد، ويَتْبَعُ **النِّظامَ الخطّيّ** لتسلسل الأحداث **نظامٌ مِنضديٌّ** وبسْطٌ لمعجم متوقّع نسبيّاً. ولنقُلْ إنّ ظواهر الاستباق الخاصّة بحدث القراءة يتغيَّرُ محورُها. وينضاف حتميّاً إلى هذا التغيُّر في آليات الاستباق وبناء المعنى، وإلى هذا التحوير في قوانين تَوقُّعيَّة الملفوظ آليّةُ الانتخاب-الانتقاء، أي اختيارٌ يتعلّقُ بما يمكن أن يكون في حُكْم المُضْمَر وبما ينبغي أنْ يُعْطَى. والمثال المُوالي يوضّح جيِّدا مثل هذه الآليّة:

[10] الغليون والذّراعان الغليظتان والعين المُغْمَضَة والابتسامة الجانبيّة : ها هو ذا بالضبط مثلما يبدو في الصُّور مع خطيبته أوليف Olive الرّهيبة (...) أوليف أويل Olive Oyl وهي تنتعل حذاءً غليظاً وبقدِّها غير الجذّاب تصل جَرْياً بساقيْن فَجِجَتيْن وعقيصة غليظة وثقيلة (تيليراما Télérama عدد 1665).

ولوَصْف بَبْ آي Popeye أو أوليف Olive نلاحظ أنّ بعض العناصر المكوِّنة للكلّ تكفي. ولنفرضْ وجود التّناقض التالي : إنّ كلَّ أثرٍ للتمثيل ناتجٌ عن رقابة، فاستحالة وصف كلّ شيء تقتضي عمليّة انتقاء. ويرتسم، في أفق كلّ وصف، هذا الاختصار للواقع في شكل قوالب[9] يدينها بشدّة بريتون Breton في (**بيان السِّرياليّة**):

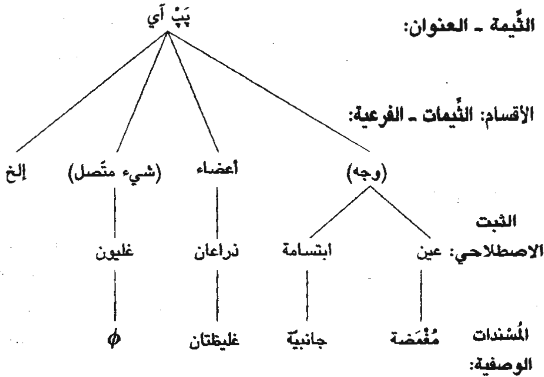
(9) راجع الفصل III من **خطاب الكليشيه** لِ ر.أموسّي R. Amossy وإي. روزان E. Rosen، نشر سيديس SEDES، 1982.

"والأوصاف! لاَ شيء قابل للمُقارنة مع العدم الذي تتمخّض عنه هذه؛ ليس الأمر إلاّ أشكالاً من التّراكب لِصُوَرِ قائمةٍ مَا، والكاتب يأخذ منها شيئاً فشيئاً وبيُسْر ويقتنص الفرصة ليدُسَّ لي بطاقاته البريديّة باذِلاً ما في وسعه حتّى يجعلني أوافق على النُّزول معه في أماكن مشتركة".

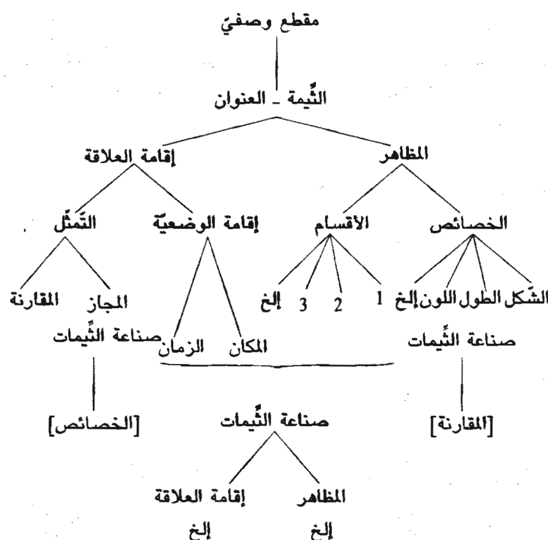
إنَّ الاشتغال الدّاخلي للمقاطع الوصفيّة يتّسم بآليّةٍ أولى: بَسْط مُعجميّ من نمط **كُلّ** (پَپْ آي أو أوليف) **أقسام** (غليون، ذراعان، عين ... إلخ). إنَّ تَراتُبيَّة الملفوظ الوصفي تنهض كلّها تحت سلطة اسمٍ مَا أو لنقلْ على نحو أكثر توسُّعا تحت سلطة **"ثيمَةٍ"- عنوانٍ** (پَپْ آي مثلاً). إنَّ الأقسام (المُشكِّلة لثَبْتٍ اصطلاحيٍّ متوقَّع) التي وقع إحصاؤها ووصْفُها تتوزّع على ذلك حَسَبَ العناوين الكبرى ("ثيمة" فرعيّة منظّمة لعُلَب الكلمات أو الجُمل): وجه، أعضاء ... إلخ. ولنفرض قيام لُعبة حسّاسة بين الأقواس على صعيد خطيّة الكتابة كما يلي:

(الغليون) وَ(الذّراعان الغليظتان)، (العين (المُغْمَضَة) وَ(الابتسامة (الجانبيّة)).

إنَّ هذه التَّراتُبيّة يمكن تجسيمُها بسهولة في شكل شجرة كما يلي:



ولكي نكون على بيِّنة لا فقط من وصف **الأقسام** ولكنْ أيضاً من خصائص موضوع الوصْف (مثلاً طول شخص ما أو ضخامته) ومن عملية **إقامة العلاقة**، يمكن الاعتماد على الرَّسم البياني التالي (والذي وَرَدَ مفصَّلاً في آدم Adam وبيتي جين Petitjean، 1989).

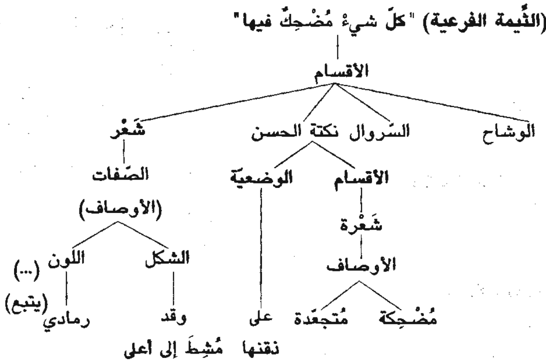


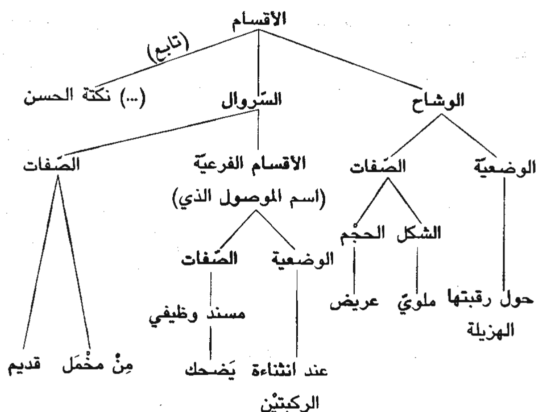
يمكن اعتبار هذه الشَّكْلَنَة بمثابة تجسيد للبنية العُليا النَّصّيّة الوصفيّة أي بمثابة الوسيلة التي نَتبيّنُ بها الانتظام التّراتبيّ والهيْكلة القويّة لكلّ ملفوظ وصفيّ.

مهما تكن النُّقطة المُتميّزة في الشجرة، فإنّ الوصف يدور أساساً على المستوى الأول مثلما هو الحال في روايات ك. سيمون C. Simon أو روب ـ غرييه Robbe-Grillet ولكن أيضاً في السّرد العادي الأدنى عندما تستحيل العين الواصفة إلى عدسةٍ فاحصة :

[11] ومع ذلك، وبتفحُّصها عن قُرْب، نجد أنّ كلّ شيء مُضْحِكٌ فيها. الشَّعْر الرّمادي وقد مُشِطَ إلى أعلى ونكتةُ الحُسْن على ذقنها مع هذه الشعرة المضحكة المتجعّدة. والسِّروال القديم مِنْ مُخْمَل والذي يَضْحَكُ عند انثناءة الرّكبتيْن والوشاح العريض ملويٌّ حول رقبتها الهزيلة (نهاية الفقرة الثانية من السَّرد الثاني من **كلمات النِّساء** ص12).

الشَّعْرَةُ والشَّعْرُ والوشاحُ تظهر كُلُّها على نفس المستوى. وسواء أكانت التّفاصيل صغيرة أم كبيرة فإنّها توجَدُ مأخوذةً إلى الأمام، بالتَّساوي في المعالجة، مِنَ القوّة الوحيدة للانتباه الوصفيّ.





إنّ إسقاط مُخطط "الشجرة" هذا على خطّ الكتابة يجعل من كلّ جزئيّة دقيقة قوساً يُفتح داخل القوس. إنَّ التركيب وقد غمرتْه الأقواس لهو الحَافِظُ لمبدإ التلاحم على صعيد الكلّ وعلى صعيد الأقسام:

(الشَّعر (رماديّ) (وقد مُشِطَ إلى أعلى) (نكتة الحُسن (على ذقنها) (مع هذه الشَّعْرة (المُضْحكة) (المتجعّدة)) (السّروال (القديم) (مِنْ مُخْمَلٍ) (والذي يضحك (عند انثناءة الرّكبتيْن)) و(الوشاح (العريض)، (ملويّ) (حول رقبتها الهزيلة))).

إنّ هذا التلاحم وهذا التلازم يسيران سويّاً مع تلاحم دلالي للمجموع (هو ما سنُسمّيه لاحقاً إيزوتوبيا une isotopie (= بؤرة). ففي الوضعيّة الحاليّة، فإنّ شكليْن من التلاحم الإيزوتوبي

يتراكبان: إيزوتوبيا السّياق (وصْف سيّدة في سنّ معيّنة) تُحَدِّدُ تلاحماً عامًّا. ولكنَّ هذا الخطَّ الأوَّل من مقروئيَّة "البورتريه" تشقُّه إيزوتوبيا أخرى تخترقها "ثيمة" فرعيّة هي "شبه العنوان" هذا الذي يتصدّر الفقرة: كُلُّ شيء مُضحِكٌ فيها. يتَّضح إذن أنَّ الوصف هو أيضاً تَوْسعة وبرهنة على هذا التأكيد الأوَّليّ. أمّا العلامات من قبيل "مُضْحِك" و"يَضْحك" فإنّها تُوسِّع ضمنيًّا من إيزوتوبيا الضَّحك. وبذلك يستحيل "البورتريه" العلامة الكبرى لشخصيّةٍ مُسَلِّيَة تُغْري بالمشاهدة.

ج) **وجهة النّظر الواصفة** ـ إنَّ ما كُنَّا بصدد قوله يحيلنا على مبدإ آخر منظِّم لكلّ خطابٍ وصفيّ أي على وجهة النّظر أو الموقف التّلفّظي للواصف. إنَّ تصْفيةً مُزدوجةً تتدخَّل دوماً:

ـ على مستوى العيْن التي تَنتخِب وتؤوِّل.

ـ على مستوى اللّغة التي تُصنِّف وتُنظِّم وتُحلِّل وتُقوِّم وتَفترض وتَستدلُّ وتُفسِّر[10].

فيعني ذلك أنَّ التّسمية بطريقة "موضوعيّة" أو "ذاتيّة" هي دائما إجراءٌ لاختيار ما:

ـ على مستوى العين التي تُنْتَخب العناصر المُعتَبَرةَ دالّةً وتوجِّه بذلك المعرفة والاستدلالات.

ـ على مستوى اللغة التي تتوفَّر دوماً على عدّة وحدات مُعجميّة مُتنافسة على إجراء تحديد بعينه. إنّ كلَّ تحديد هو

---

(10) انظر: C. Kerbrat-Oreccioni، **التّلفُّظ في ذاتيّة اللّغة**. A. Colin، 1980، ص145.

تصنيف وانتخاب على نحو غير بريء. فلا توجد أيّة كلمة ولا أيّة كناية موضوعيّة (وصْف أوليف Olive في [10] خير مثال على ذلك). يتعلّق الأمر إذن دائماً بوجهة نظرٍ مَا حول الموضوع الذي يحمل معنى ويهب نوعاً من التّلاحم لاختيارات العيْن واللّغة.

يتعلّق الأمر بمثال صحفيّ لا يُمكن للعُنف السِّجالي فيه أن يُفسَّر إلاّ بكونه كُتِبَ في (جريدة باريس اليوميّة) ويوم 28 ديسمبر/كانون الأول 1979 أي غداةَ غزو أفغانستان مِنْ قِبَل الجيوش السّوفياتيّة:

[12] وراء [السيّد مارشي Marchais] ترتسم جانبيًا أشباح مُحيِّرة. شبح ماكسيم غريميتز Maxime Gremetz مثَلاً، بوجهه البيروقراطي الذي يوحي بشيء من التّحجّر، وجه لا حياة في باطنه تُحرّكه أو تَرْوِيه، سحْنة غير موصولة إلاّ بدواليب الذّهن.

إنّ هذا الرّجل يتسبّب لي في قشعريرة على مستوى الظّهر واسمه أيضاً "غريميتز" يتردّد صداه مثلما يتردّد صدى سقوط جزْمةٍ على طريقٍ معبَّد. إنّ عَظايات الجهاز هذه من الآدميّين ليسوا كسائر البشر فيوجد فيهم، على شاكلة النّازيين، شيء من الباطن اللاّ إنسانيّ، فضاءٌ مُتجلِّد حيث لا مكان إلاّ للطاعة الذّليلة والقسوة الّتي لا يكبحها شيء". (كريستيان شاريير Cristian Charrière).

تستحيل الكفاءة الوصفيّة هنا إلى سلاح في معركة سياسيّة أيديولوجيّة دون أدنى تمييز. فكلُّ الضّربات تبدو مباحةً: التدخّل من النوع العاطفي ("إنّ هذا الرّجل يتسبّب لي في

قشعريرة على مستوى الظّهر"؛ وهوملفوظ يجسِّم من خلال الواصف (أنا) التأثير المطلوب في قارئ المقال)؛ والتَّسمية المتحيِّزة للمرجع ("الوجه" يصبح "سحْنة" وهي عبارة ذات دلالة سلبيّة دون الكلام أيضاً على استعمال دالّ اسم العلم المطعون على الأرجح في فرنسيّته)؛ والمجازات من قبيل ("عظايات الجهاز هذه من الآدميّين"، "فضاء مُتجلّد") وأنواع التشبيه ("مثلما يتردَّد صدى سقوط جَزْمة على طريق معبَّد"، "على شاكلة النّازيِّين") وملاحظات نفسيَّة (وهي هنا في صيغة النّفي: "لا حياة في باطنه"، "شيء من الباطن اللاّإنساني")؛ وعبارات تقويميَّة مثل ("من الباطن اللاّإنسانيّ"، "القسوة التي لا يكبحها شيء"، "طاعة ذليلة")؛ وفي النّهاية الأحكام القيميَّة من قبيل ("أشباح محيِّرة").

وعلى صعيد أكثر عُمُوميّةً في التَّسمية، فإنّ التحديد الأدنى، في الرّواية مثلاً، لشخصٍ من الشخوص أو لقسمٍ مَا في جسده يُشكِّل نظاماً. هكذا نلاحظ أشكالَ التَّحديد لأوجيني غرانديه Eugénie Grandet التي لم تكفَّ عن أن تكون الوريثة إلاّ في وسط رواية بلزاك، والحبَّ المفقود، فقد وجدت هذه التسميةَ وجيزةً وقد استحالتْ بحقٍّ موشِّراً قصصيّاً. وعلى نحو مشابه، ينبغي الإحالة على دراسةٍ لـِ هـ ميتران H. Mitteran حول مفردات الوجه في (تيريز راكان) Thérèse Raquin[11]. إنَّ تسمية "سحنة" أو

---

(11) التعالُقات المُعْجَميّة وانتظام السَّرد: مفردات الوجه في "تيريز راكان"، **النّقد الجديد**، 1968 ص21-28. والبحثُ نفسُه، مطَبّقاً على رواية لفلوبير، ينفتح على ملاحظات هامّة: ك. غوتو - ميرش C. Gothot-Mersch: وصف الوجوه في رواية **مدام بوفاري**، **مجلّة "الأدب"** عدد 15، 1974.

"وجه" (والتي صادفتْنا أعلاه) تشكِّل معنًى على مستوى نظام الشُّخوص في نصّ زولا.

وعلى سبيل التّلخيص، فإنّ الحدث الرّئيس في مادّة الوصف يكمن في الأخذ بعين الاعتبار للعبة الخاصّيات المهيمنة القصصيّة والوصفيّة. وفي الأخذ بعين الاعتبار أيضاً لميثاق القراءة الملتزمة. وقد رأينا بعُجالة كيف ينتظم التّصاهر- التّلاحم على صعيد الأنظمة الوصفيّة. وينبغي إضافة أشكال التّصْويغ Modalisation وتقويمات أخرى. ومثلما يبيِّن ذلك جيِّداً المثال [9] فإنّ وصفاً مَا يمكن أن تقع صياغتُه على أنّه ممكن أو مُرَجَّح أو حقيقة أو خطأ (وينطبق ذلك بجلاء على نصّ برادبيري Bradbury). إنَّ الوصف يمكن أن يكون اختياريّاً أو ضروريّاً (هنا يعلن م.ك M.K بوضوح: "لو كنت تعمل أكثر بعض الشيء فلن تُلِمَّ بك مثل هذه الاحلام الغبيّة)، حقيقيّاً، مخيِّباً، ممكناً أو مستحيلاً (فليكن "ممّا لا يوصف" كقولك هنا "إنّه غير معقول!" أو "أيّ غباء!").

ومقارنةً بأنماط الوصف المستخرجة أعلاه نفهم أنَّ التقويمات يمكن أن تتعلّق خاصّة **بالرؤية** le voir (المعايير الجماليّة) **وبالقول** le dire (المعايير اللّسانيّة للقول الجيّد/غير الجيّد... إلخ) **وبالفعل** le faire (معايير تكنولوجيّة: إتقان الفعل، ومعايير أخلاقيّة: واجب الفعل وإتقان العيش). ففي بداية سَرْدٍ مَا، نجد أنّ المعايير المُهيمِنة موضوعةٌ عُموماً للعمل بعد ذلك باعتبارها عناصر مُنْجِزَة للقراءة. وقد كان ف. هامون 1982 مُحِقّاً عندما ألَحّ على الدّور الرّئيسي "للمعياريّ" في السّرد وذلك ببناء قاعدتَي التّلاحم والمقروئيّة وتفكيكهما. هكذا تختلط الرُّموز المختلفة. وهنا أيضاً يكون المعنى نِتاجاً للعبة العناصر المُهيمِنة.

الفصل الرَّابع

في السّيميائيّة القصصيّة

منذ نَشْر **علم الدّلالة البنيوي** سنة 1966 **وفي المعنى** سنة 1970 تشكّلت مدرسة فعليّة حول أ.ج. غريماس A. -J. Greimas. وفي سنة 1976 ظهرت له -في الوقت نفسه- أعمال أخرى مثل **موباسان** *Maupassant* **وسيميائيّة النّص** والسّيميائيّة **والعلوم الاجتماعية**. وقد تعدّدت الأعمال الأولى (انظر البيبليوغرافيا ص181) إلى حين ظهور **المُعْجَم الاستدلالي للنظريّة اللّغويّة** سنة 1979. إنّ ما يُسَمَّى اليوم "**المدرسة السيميائيّة بباريس**" يغطّي مجموعة من البحوث القصصيّة والقوليّة هي غاية في الانسجام. وإلى اسم غريماس ينبغي ضمُّ أسماء أخرى مثل ف. راستييه F. Rastier وكوكي J.-C. Coquet وشابرول C.Chabrol وج. كورتيس J. Courtés وإي. لاندوسكي E. Landowski... إلخ. ولا يمكن أن ندّعي، في هذا الفصل، التقديم لنظريّة جماعيّة من الصّرامة بمكان في بضع صفحات؛ بل يتعلّق الأمر، قبل كلّ شيء، بالإشارة إلى بعض المسالك المهمّة لدراسة أنماط السّرد وبالإشارة أيضاً إلى خيط التّواصل من بروب إلى غريماس. وإذا كان هذا الأخير قد قام بتعديل المقترحات الأساسية الواردة في **مورفولوجيا الحكاية**، فإنّه قد واصل النّظر فيها على الأقلّ ضمن مستويَيْن : مستوى دوائر الحدث التي ينظّر لها في شكل قالب أكثر تجريداً (الرَّسم البيانيّ العامليّ) ومستوى التّسلسل التّعاقبيّ للوظائف

والَّذي ينظِّر له، من ناحية، عن طريق اختيار مجموعات من الوظائف، ومن ناحية أخرى، في ضوء الانتقال من مضمون أوَّلي إلى مضمون نهائيّ (يعاكس الأوَّل) وذلك للتوصُّل في الآخِر إلى بنية أساسيّة للدّلالة (المُرَبَّع العلامي).

I ـ العوامل والفواعل

1. الرَّسْم البيانيّ العامليّ: انطلاقاً من مراجعة الفصل 6 من كتاب بروب توصَّل غريماس تدريجيّاً إلى وضْع قالب من ستّة أقطاب عامليَّة تجمع ثلاث علاقات:

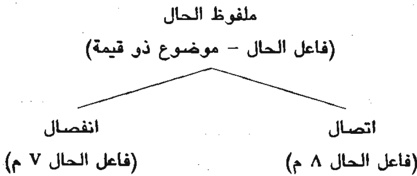
أ) **علاقة رغبة** تربط مَنْ يرغب، وهو الفاعل، بمن هو مرغوب فيه أي الموضوع[1]. ويوجد هذا المحور الأساسيّ على قاعدة الملفوظات القصصيّة الأساسيّة: م ق/E N: ملفوظات الحال التي يكون من خلالها **فاعل الحال** (**فا 1**) إمّا متّصلاً (Λ) وإمّا منفصلاً (V) عن **موضوع ذي قيمة** (م) وتستجيب لملفوظات الحال هذه (الاتصاليّة والانفصاليّة) **ملفوظاتُ الفعل** (الفعل المحوِّل ف م/F T) الاتّصالية والانفصاليّة والتي تضمن تحويل الملفوظات السّابقة. إنّ مقولة **العامل/الفاعل** تزدوج إذن في شكل **فاعل حال** (**فا 1**/S1) و**فاعل فعل** أو **فاعل مسيِّر** (**فا2**/S2). ويمكن أنْ يشكِّلا معاً إمّا نفس الشّخص ـ الفاعل (حدث تأمّلي) أو شخصاً آخر (حدث متعدٍّ). إنَّ الملفوظات القصصيّة الأساسيّة: **فا1** V م و**فا1** Λ م تتطوّر هكذا في شكل برامج قصصيّة (**ب ق**) (P N) ضامنة لعملية التحوّل للملفوظات القصصيّة الأساسيّة:

---

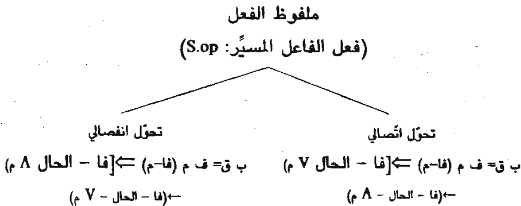
(1) راجع حول هذا الموضوع: **مشكل في السّيميائية القصصية: المواضيع ذات القيمة**، أ.ج. غريماس، (**في المعنى** II) سوي 1983 ص19-48.

م ق/E N. وتلخيصاً لما تقدّم ينبغي طرحُ تناوُب مُزدوج:

ـ تناوب على مستوى ملفوظات الحال :



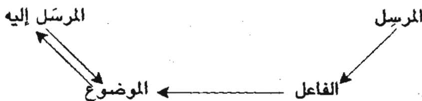
ـ تناوب على مستوى ملفوظات الفعل :



المفتاح:
* فا–الحال= فاعل الحال
* م= موضوع ذو قيمة
* فا–م= فاعل مسيِّر
* ف م= فعل محوِّل
* ب ق= برنامج قصصي

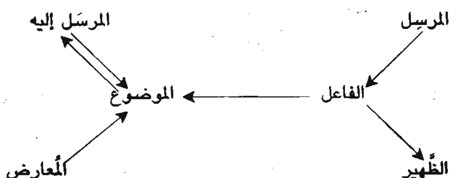
إنّ ملفوظ **البرنامج القصصي (ب ق) يُقرَأ على هذا** النَّحو: إنّ **الفعل المحوِّل (ف م)** ← **لفاعلٍ مُسيِّر (فا2** أو فاعل مُسيِّر) يهدف إلى تحويل (←) الحالة الأوّليّة **للانفصال** (V) أو الاتصال (Λ) **لفاعل الحال** (فا1 أو فاعل الحال) **ولموضوع ذي قيمة** (م) إلى حالة نهائيَّة من **الاتِّصال** (Λ) أو الانفصال (V). ولنضربْ مثلا السَّرد العجيب النموذجيّ حيث يهدف البطل **(فا2)** إلى إعادة الشباب أو الحريّة (موضوع ذو قيمة) إلى **فاعل الحال (فا1)** الذي ضيَّعَها. وسنرى فيما يأتي أنّ هذا الملفوظ القصصي الأساسي يُشكِّلُ خطوة أولى في اتِّجاه إقامة صلة بين العامل وبين المسار القصصي الذي يجسِّمه. ولندركْ أيضاً أنّ هذا المحور الأوّل (فاعل موضوع) تطغى عليه صيغة الإرادة La modalité du vouloir (الرَّغبة). ولنُضفْ أيضاً أنّ المعنى، حسَبَ النظرية السِّيميائيّة، هو من إفراز الاختلاف. إنَّ السرديّة تتوافق إذن وتنزيل هذه الاختلافات في إطارٍ من تتابع الحالات والتحوُّلات.

ب) علاقة تواصل (مُخطَّط عَقْد) تربط بين واهب **التبرُّع** أو المرسِل وبين المرسَل إليه من خلال **الفاعل** وموضوعه ذي القيمة. فعلى صعيد **المعرفة هذا يُقيمُ** المُرسِلُ عَقْداً مُصادَقاً عليه في نهاية المسار؛ في حين أنّ المُرسِل هو مَنْ **يزرع الإرادة** في الفاعل، أما المُرسَل إليه فهو مَنْ يتلقَّى موضوع التبرّع (الهِبة) ومَنْ يستطيع، عكْساً (ضدَّ ـ الهِبة)، التعرُّف على أنَّ البطل قد نَفَّذَ العَقْد على أحسن وجْه. هكذا نرى أنّ المرسِل والمرسَل إليه يحتلّان محلاًّ تراتبيّاً أعلى (محور الواجب) بالنسبة إلى **الفاعل** و**الموضوع** وفيما يلي رسْم بيانيٌّ جامع:



ج) **علاقة مقاومة**: يمكن أن تمنع في الآن نفسه علاقة الرّغبة (إرادة الفعل) وعلاقة التّواصل ـ النّقل للموضوع ذي القيمة. فعلى صعيد هذا المحور الثانوي **للسلطة** يتعارض **الظّهير** (الذي يساعد الفاعل) **والمُعارِض** (الذي يعارض أعماله) باعتبارهما مشاركيْن "ظرفيّيْن" حَسَب غريماس.

وحتّى نتبيّن في الآن نفسه علاقات التكامل بين المحوريْن الأساسيَّيْن اللّذيْن يوحّدان **العوامل** الأربعة الرئيسة في القصّ، والموقع التّراتبيّ للمُرْسِل والمُرسَل إليه، وفي النّهاية، حيويّة الرّسم البيانيّ، فإنّه يمكن للنّموذج العاملي أن يُجَسَّم على هذا النّحْو:



ولندركْ من الآن أنّ الصّيغ (**معرفة وإرادة وواجب**) تلعب دوْراً في النَّمْذجة العامليّة[2] على نحوٍ **يتحدَّدُ فيه العاملُ تركيبيّا** من خلال موقعه في التسلسل المنطقيّ للقصّ (المسار القصصي) **ومورفولوجيّاً** من خلال المضمون الصّيغي الخاصّ الذي يأخذه على عاتقه. وسنرى، عن طريق فحص البرامج القصصيّة

(2) راجع كوكي J.C. Coquet **"مدرسة باريس"** ص52-56 عن المؤلّف الجماعي: **السيميائيّة**، مدرسة باريس، هاشيت Hachette، 1982.

والتركيب السّردي النموذجي، أنّ العامل-الفاعل يكتسب على نحوٍ مُتفاوت وسريع جُزْءاً (أو كُلّاً) من القيم الصِّيغيَّة التي تمكّنه من التحرُّك.

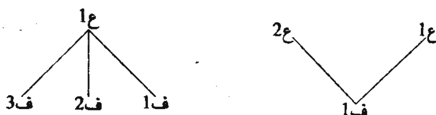
وقبل فَحْص هذه النّقطة، لابدّ من النّظر على عجل في كيفيّة العُبور من المُستوى العامليّ المُجرّد نسبيًا إلى المُستوى القولي للشُّخُوص الفواعل عن طريق الجمع بين الأدوار "الثِّيميَّة" (= الغرضيَّة) وبين ما يُخلَع من أوصاف على الأدوار العامليَّة. ولكيْ تُفْهَم هذه النقطة الأخيرة جيِّداً، ينبغي أن يتمَّ ربطها بالنَّظرية السّيميائيّة التي تنظر في المُستويات الثلاثة التالية: **بنية عميقة** (البنية الأساسيّة للدّلالة) حيث يقوم النّموذج الخارق للترتيب الزّمني للمُربّع السيميائيّ (انظر أسفل هذا III)، و**بنية السَّطح** حيث ينظِّم الرّسم البياني العامليّ، قصصيّاً، العوامل والبرامج (النّحو القصصي على مستوى السّطح: أنظر أعلاه I وأسفله III)، و**المستوى الظّاهر** (أي السَّرد كما يمكن أن نقرأه) حيث يتّخذ **العاملُ** صورةً على نحو فعليّ: إنّه مستوى الخطاب الذي ينبغي أن نقول فيه كلمةً على عجل.

2. العوامل والفواعل والأوصاف والأدوار "الثِّيميَّة":

ولنضربْ مثالاً نموذجاً من الحكاية العجيبة التي تنفتح على بداية المرض أو بداية الشيخوخة لملكٍ يطْلبُ مِنْ بَنِيه الذّهاب للبحث عن الموضوع السّحري الذي سيُعيد إليه الشباب أو الصّحّة. وسيكون الرّدُّ على هذا الانفصال الأوّليّ بواسطة الشّفاء والشباب المُستعاد من هذا الملك الذي سيُكافئ أحد أبنائه (الأصغر) الذي سيكون قد انتصر على المِحَن وسيُعاقب الابْنَيْن الكبيريْن المُحتاليْن (فاعلان مُضادّان) اللّذيْن سيكونان قد حاولا قتْله. نستخلص إذن بسهولة، من خلال هذا السّرد الأدنى، أنّ نفس الفاعل (الملك) يحتلّ، على

صعيد أكثر عُمْقاً، **موقعيْن عامليَّيْن**: المُرسِل في بداية الحكاية (فهو مَن **يزرع الإرادة** في أبنائه وهو مَنْ يعرف وجود **الموضوع ذي القيمة**)، ثم تحوّل بعدها إلى مرسَل إليه عندما تلقّى الموضوع ذا القيمة. فالفاعل نفسه يمكن أن يكون أيضاً **فاعلاً ومرسَلاً إليه** (وهو بحث يُلْتَزَمُ به لذاته) مثلما يمكن أن يكون **الفاعل** بالنسبة إليه مُرْسِلاً خاصّاً به (حالة البطل الذي "**كان عليه**" أن يُنْجِزَ مُهمّةً).

وعلى سبيل التّلخيص، فإنّ قاعدتيْن يمكن بسْطُهما: نفس الفاعل (**ف**) يمكن أن يحتلّ عدّة أقطاب عامليّة (ع)؛ ومثلما كان يحتلّ موقعَ الفاعل في بداية السّرد ثلاثةُ فواعل (الابن الأصغر وأخواه الأكبر منه) تميَّزوا لاحقاً من خلال موقع الفاعل ـ البطل (الابن الأصغر) والفاعليْن ـ المضادَّيْن (= الابْنَيْن الأكبَرَيْن)، فإنّه يمكن التعميم والقول: عدّة فواعل (**ف**) يمكن أن يحتلّوا نفس الموقع العاملي (ع):

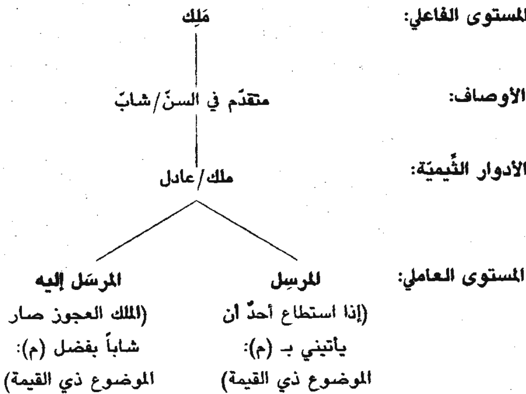


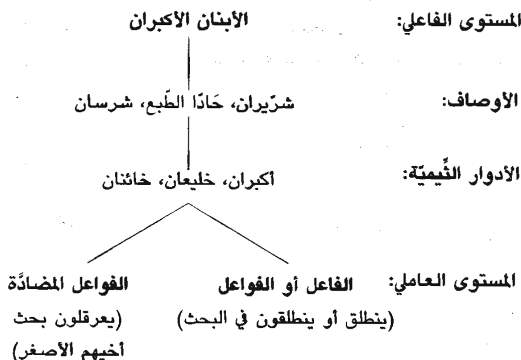
نجد في بداية هذه الحكاية العجيبة النورمانديّة:

"كان هناك ملكٌ مُتقدِّم نِسبيّاً في السنّ وكان له ثلاثة أبناء. كان الأكبران شرِّيريْن وحادَّي الطّبع وشَرِسَيْن أيضاً، أمّا الابن الأصغر فكان لطيفاً ولكنّه ساذج إلى حدّ مَا".

يمكن بسهولة تمييز **الأوصاف** التي خُلِعَتْ على الفواعل: الملك **متقدِّم في السنّ** في البداية (وهو شابّ في الآخر)، الابْنَان الأكبران

شرِّيران وحَادًا الطَّبع وشَرِسَان. أمّا الابن الأصغر فهو لطيف وساذج إلى حدٍّ مَا. إنّ هذه الأوصاف تصبح دالّةً على صعيد السَّرد (يتميّز البطل عن الأبطال السَّلبيِّين) وعلى صعيد الخطاب حيث توحي قيم **البساطة واللُّطف** على مستوى التناصّ مع **الكتاب المقدَّس** بـ "سعداءُ ذوو النُّفوس البسيطة لأنّ مملكة السّماوات تنتمي إليهم". وينبغي أن نضيف إلى الأوصاف **الأدوار "الثِّيميَّة"** (= الغرضيّة) التي تميِّزُ الفواعل. ولنفترضْ قيام صيغةٍ للمجموع تمكّن من تنزيل المكوِّنات المتعدِّدة "للشُّخوص" كما يلي:





وعلى سبيل التلخيص، ولكيْ نَصِلَ بين هذا التقديم لأُطروحات غريماس وبين بعض مُلاحظات الفصل السّابق، فلنقل إنّه من الأهمية بمكان أن يقع النّظر في الشُّخُوص على المستوى القصصي لأدوارهم العامليّة مثلما هو على المستوى الدّلالي لأدوارهم الثّيميّة (= الغرضيّة) وللمؤشرات التي تمكّن من تدقيق صفاتهم البسيكولوجيّة والسّيرذاتيّة والمزاجيّة والاجتماعيّة.

ففي حالة السّرد البسيكولوجي التقليدي، نجد أنّ المُؤشرات المزاجيّة (المُستوى الفاعلي) هي مصدر (سببيّ) للحدث. فعند بلزاك تُطْرَحُ أمزجةٌ وتُحلّل وتوصَفُ وذلك لجعل الحدث صريحاً. إنّ السّببيّة في السّرد البسيكولوجي تنهض إذن على الأوصاف وعلى الأدوار العامليّة؛ لذلك يجب التّمييز بلا ريب، مثلما يدعونا

إلـى ذلـك ت. تـودوروف T. Todorov[3] بـيـن الـشُّـخـوص و"الأمـزجـة". إنّ الـشـخـص الـقـصـصـي هـو جـزء مـن كَـوْنٍ مُمَثَّل: يكفي اسمُ عَلَم وضمير عيْنيّ ومُركّب اسميّ يُحيل على فاعل إنسانيّ لتكوين "شخص". ففي المثال الذي نحن بصدده، فإنَّ صفاتِ الابنيْن الأكبريْن وأخيهم الأصغر هي أقلُّ من أن تُظهِر حتميّةً مزاجيّةً بقدر ما تظهر قِيَماً سوسيو-ثقافيّة.

II ـ البرامج القصصيّة في السّرد النموذجي:

1. البرامج القصصيَّة (ب ق): إنَّ الملفوظ القصصيَّ الأساسيَّ، المعرَّف أعلاه، يمكن تدقيقه في ضوء مثال من السّرد الإشهاري:

[13] الكانتربرو KANTERBRÄU جيِّدة جدّاً

إلى درجة أنه لا يمكن الاستغناء عنها

الفصل III ـ الجسر المهدّم

1 صباحاً، أهلُ القرية،

2 وبعد ليلة عاصفة،

3 أبصروا في ذهول

4 التيّارَ الهائج وقد حطّم الجسر،

---

(3) **القراءة باعتبارها بناءً: شعريّة النّثر، بحوث جديدة حول السّرد**، دار سوي Seuil، سلسلة "Points" عدد 120، 1980.

5 وهكذا وجَد فجأةً تُعساءُ النّاس أنفسهم في قمّة الحزن،

6 وهم يتأوّهون خوفاً من العطش الدّاهم:

7 " كيف عبور النّهر.

8 "للذّهاب إلى السيد كانتر Kanter؟

9 "قريباً ستُعْوزنا الجعة.

10 "دون جسْرٍ، كيف الحصولُ عليها؟

11 يا للسّعادة! وصل السيد كانتر على المركب.

12 وهو يصطحب أطناناً وبراميل:

13 "اشربوا أصدقائي الأعزّاء فلقد أثبتُّم ذلك،

14 " أنّ الكانتربرو جيّدة جدّا.

15 " لا يمكن الاستغناء عنها".

إنّ دراسة العلاقات بين العوامل والبرامج القصصيّة تقتضي الأخذ بعين الاعتبار الصيّغ ذات الطّابع التّحديديّ العالي والتي هي **المعرفة** والإرادة و**القدرة**. إنّ وضعيّة العوامل مرتبطة باكتساب أو خسارة هذه القيم الصّيغيّة (والتي يمكن أن نضيف إليها قيمة **الواجب**). فمن الأبيات 1 إلى 4 يستخلص القرويّون (**فا ـ الحال**) قطيعة على صعيد أداة الوصْل الفضائيّ (الجِسْر) ممّا لا يزال غامضاً. وعلى سبيل نوع من "الإعداد" السّابق للسّرد، فإنّ فاعلاً مُضَادًّا ("تيّار هائج") أخلّ بتوازن الكون (نقص أوّلي نموذج). ويدقِّق البيتان 5 و6 مضمون الانفصال والموضوع ذا القيمة من خلال طرح حالة النّقص: العطش أو الانفصال الذي يستدعي حلاًّ

اتصاليّاً: **(فا ـ الحال** V م) ← **(فا ـ الحال** ʌ م). **وفي الوقت الحالي فإنَّ** م = **الشُّرْب** بكلِّ بساطة. كما تدقّق الأبيات 7 إلى 10 الموضوع ذا القيمة وحالة الانفصال عبر إبراز صيغة **الإرادة** لدى **فاعل الحال** (الذّهاب إلى السيد كانتر). إنّ **فاعل الحال** لايمكنه أن يغيِّر وضعيَّته بنفسه (أي أن يستحيل **فاعلا مُسيِّراً للتَّحويل**) وذلك بسبب **عدم القدرة** المُستخلَصَة منذ البدء (جسر مهدّم) **وعدم المعرفة**: "كيف العبور؟" و"كيف الحصول عليها؟". إنّ عدم كفاءة **فاعل الحال** تضعه في حالة انتظار سلبيٍّ. أمّا في البيتيْن 11 و12 فإنَّ **فاعِلاً مُسيِّراً**، وهو صاحب **فعلٍ مُحَوِّل (ف م/**F T) ومالِكٌ **للمعرفة والقُدرة وإرادة الفعل**، سيقيم ثانية حالة **الاتِّصال**:

ف م (فا– مسيِّر) ⇐ [(فا– الحال V م) ← (فا– **الحال** ʌم)].

(إنّ السيِّد كانتر (الفاعل **المُسيِّر**) يضمن **التَّحويل** (ف م ⇐) الّذي "يقيم الرَّابط" بين فاعل الحال وموضوعه ذي القيمة (م)).

إنَّ الأبيات الأخيرة ورفع الشّعار ثانيةً ممّا يؤكِّد أنّ مجموع التحوّل الاتصالي ساهم تدريجيًا في تكوين علامة منتوج الجعّة في شكل موضوع أو شيء ذي قيمة ينبغي معه فعلُ كلِّ شيء (= شراؤه) ليتحقّق الاتِّصال. إنَّ تسرّب مخطَّط الشخوص إلى مخطَّط قُرّاء الإشهار يجري حول صيغة من نمط **المعرفة ـ الإرادة** المنفتح على البحث عن منتوج للبيع. إنَّ الفصْل بين فواعل الحال وبين المسيِّر جعلَ من السيِّد **كانتر** فاعلاً ـ جامعاً مانِحاً من خلال عمليّة نَقْلٍ (فا2 ← فا1 وغير منعكسة فا 1 ← فا1) مميِّزة للخطاب الإشهاري.

يضيق المجال لديّ عن تكثيف الدّراسات، ولكن ينبغي أن نضيف على

الأقلّ مثالاً من السّرد الأكثر تعقيداً ومن النّوع المغاير تماماً وهو موتُ يوحنا المعمدان Jean - le - Baptiste في إنجيل مُرقس Marc (VI، 14-29؛ وانظر أيضاً مَتّى XIV Mathieu، 1 - 12).

يظهر في نظام التسلسل السّردي هيرودس Hérode (فا 1) ويوحنا المعمدان (فا2) وهيروديا Hérodiade (فا3). يُدين يوحنا (فا 2)، من وجهة نظر كُتُب الشريعة اليهودية، الزّواج بين المحارم فا1 وفا3. وعن هذه الإدانة يتفرَّع أوّل برنامج قصصيّ (ب ق1) وهو برنامج هيروديا: قَتْل فا 2:

ب ق 1: ف م - (فا 3) ⇐ [(فا 2 Λ م) ← (فا 2 V م)]

حيث يكون م = الحياة. وإذا كانت هيروديا (فا3) تمتلك **الإرادة** ("كانت تريد أن تقتله") فإنّها لا تمتلك لا **معرفة الفعل** ولا خاصّة **القدرة على الفعل** ("فلا تقدر")، وذلك بسبب برنامج مضادّ لهيرودس (فا1) يتّجه إلى الحفاظ على حياة النبيّ ("لأن هيرودس كان يهابُه ويحميه لعلمه أنه رجلٌ صالحٌ قِدِّيس"). ويعرف فا1 أنّ فا2 يصدر عن التشريع اليهودي الذي يجد نفسه منفصلاً عنه بسبب تحالفه، وذلك إذا ما وقع تصديق كلام يوحنا الذي نَصَّ على نظام الشريعة المنظِّم لعلاقات القربى. فضلاً عن هذه **المعرفة**، فإنّ هيرودس يمتلك **القدرة والإرادة**، فبرنامجُه القصصيُّ يهيمن إذن على برنامج هيروديا. إنّ هذه الحالة الأوليّة للسَّرد خُرِقَتْ بتدخّل شخصٍ رابع، فا4، هو ابنةُ هيروديا. إنَّ هيرودس، بارتباطه عن طريق عقد **بإرادة** التي كانت بصدد إغرائه بالرَّقص (فا4)، خَسِر **القدرة** التي كانت تضمن له هيمنة برنامجه القصصي.

(...) قال الملك إذن للفتاة: "اطلبي منّي ما شِئتِ فأعطيَك" "وحلف لها يميناً مشدَّداً قال: أعطيكِ كلّ ما تطلبين، ولو نِصفَ مملكتي!" فخرجت الفتاة وسألت أمَّها: "ماذا أطلب؟" فأجابتها: "رأس يوحنا المعمدان!" فأسرعت إلى الملك وقالت له: "أريد أن تعطيني الآن على طبق رأس يوحنا المعمدان!" فحزن الملك كثيراً، ولكنه أراد أن لا يردَّ عليها طلبها من أجل اليمين التي حلفها أمام المدعوين.

إنَّ هذا السّرد المأخوذ من الكتاب المقدّس يبدو لي هامّاً ومعبّراً للغاية باعتبار أنّ ابنة هيروديا التي ظفرت بصيغة **القدرة** التي كانت تُعْوِزُ برنامجَ أمِّها القصصي لا تمتلك لا **المعرفة** ولا **الإرادة** التي تمكّنها من تكوين **برنامج قصصي** P N خاصّ بها. إنَّ اجتماع صيغ الأمّ مع **القدرة** المكتسبة من الفتاة مكّن من انتصار **البرنامج القصصيّ للموت (ب ق 1)**. وبعد اكتساب الفتاة بجانب أمّها **لصيغة المعرفة**، فإنَّ فا 4 استطاع أن يُظهر **إرادته** ("أريد") ويقود بالتالي الملك إلى التخلّي عن **القدرة** وعن **الإرادة** ("أراد أن لا يرفض طلبها") في **برنامجه القصصي المضادّ** لـِ ب ق1. إنّ قتْل **فا 2** أفضى إلى الانفصال الذي ترغب فيه هيروديا أوّلاً ثم ابنتها بعدها ثم هيرودس نفسه في الآخِر.

وعلى سبيل التَّلخيص، وطبْقاً لأطروحة غريماس فإنَّ **القصصيَّة** تتجلّى باعتبارها "اقتحام **المتقطِّع** Le discontinu للإنجاز القولي لحياةٍ مَا، لتاريخٍ مَا، لشخْصٍ مَا أو لثقافةٍ مَا" (غريماس)، وهو اقتحام يمهِّد لحالات تظهر بينها عدّة تحوُّلات. ففي مرحلةٍ أولى، يمكن أن تكون **القَصصيَّة** موصوفة: "في شكل ملفوظاتِ فعلٍ مُحَدِّدة لملفوظاتِ الحال، وهذه الأخيرة باعتبارها

ضامنةً للوجود السّيميائي للفواعل في اتّصال بالمواضيع التي تمتلك قِيَماً"[4].

2. القالب النَّموذجي للمقطع القصصي:

بمراجعة النَّموذج الذي قدَّمه بروب ميَّز غريماس، في مرحلةٍ أولى، بين أنماط مختلفة من الوظائف والاختبارات وذلك لإعادة تجميع الوظائف الإحدى والثلاثين. ويمكن التَّمييز معه بين **وظائف التحرّك** (11، 15، 20، 23 لبروب) و**وظائف التّعاقد الأساسيّة** : **الأمر/القبول، المُواجهة/النّجاح، النتيجة** ؛ وأخيراً **الوظائف الإنجازيّة** التي تتوافق والتّسلسل الخطِّي المتكوِّن من ثلاثة اختبارات أساسيَّة (**الاختبار التّأهيلي/الاختبار الرّئيسي/الاختبار التمجيديّ**).

إنَّ هذا "النَّحْو" **الأوّل** لتسلسل الوظائف **وقع الاشتغال عليه** منذ زمن **في** اتجاهيْن: اتّجاه سيميائيَّة الخطاب عند غريماس من ناحية، ولكن أيضاً اتّجاه التَّحليل المورفو-منطقي للسَّرد عند **بول** لاريفاي Paul Larivaille من ناحية أخرى[5].

بالنسبة إلى غريماس والسِّيميائيِّين، فإنَّ البنية القصصيَّة الأساسيَّة (مجموعة القواعد العمليَّة الخاصَّة بالحساب السَّردي) تتوافق في الواقع والانتظام المنطقي لأربعة ملفوظاتٍ لا تظهر مجتمعةً دائما في أشكال السَّرد:

المعالجة + الكفاءة + الإنجاز + العقاب

---

(4) نفس الإحالة رقم **1** ص86.

(5) التحليل (المورفو) منطقي للسّرد، **شعرية** ***Poétique*** عدد **19**، سوي **1974**.

وهذا يمكِّن من ضَبْط ثُلاثيَّة الاختبارات الإنجازية:

– الاختبار التَّأهيلي يظهر باعتباره مكان الاكتساب من قِبَل البطل للكفاءة (هذه الأخيرة تُعَرَّف قبل كلِّ شيء على أنَّها اكتساب أيضاً **لإرادة الفعل وللقدرة على الفعل وللمعرفة بالفعل** (وقد رأينا ذلك أعلاه من خلال **الكتاب المقدَّس**).

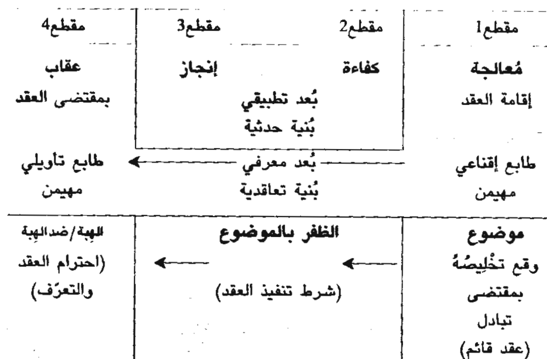
– الاختبار الرَّئيسيّ وهو **التَّحقيق والتَّجسيم لإنجاز** الفاعل–البطل.

– الاختبار التَّمجيدي يظهر، بالنسبة إليه، **على أنَّه** مكان **التَّعرُّف** على **الفاعل**–البطل كانْ **يكون العقاب** بمقتضى العَقد القائم في بداية السَّرد من خلال **المُعالجة التي** لا تمثِّل مقطعاً اختبارياً بأتمِّ معنى الكلمة ولكنَّها تمكِّن من تنزيل بنية تعاقديَّة منظِّمة للسَّرد كلِّه :مرسِل يحيط الفاعل–البطل علماً (ويريد ذلك) بما ينبغي (الواجب) أن يكون عليه بحثه.

في الحكاية العجيبة يُلْزِم مقطعُ **المعالجة** بضرورة الذهاب للبحث عن موضوع **للتواصل**. هكذا يجد البطل نفسه في إطار من التواصل (هِبة). وعلى سبيل التَّبادل (ضدّ–الهِبة)، وفي الجانب الآخر من السَّرد (**العقاب النِّهائي**)، يقع التعرُّف عليه باعتباره بطلاً من قِبَل **المرسَل إليه** نفسه أو من قِبَل عامل آخر. بذلك نلاحظ أن هذه البنية التعاقديَّة تتوافق والمحوريْن الاثنيْن الأوَّليْن في الرَّسم البياني العاملي. وحسَب محور التواصل، فإنَّ **المرسِل** يحيط **الفاعل** علماً بوجود **موضوع ذي قيمة**، ويقوم، بالإضافة إلى ذلك، بترغيبه فيه. وترغيبٌ كهذا هادف إلى **الفعل–الفعل** (من خلال اللُّجوء المُحتمَل إلى صيغة **الواجب**) بتوافق مع **الطابع الإقناعي المُهيمِن** الذي يُميِّز مقطعَي **المعالجة** وكذلك **العقاب**. إنَّ الفارق الوحيد، لحظةَ العقاب النِّهائي، في إمكانيَّة الكلام على حركة مزدوجة **للفاعل**

باتجاه **المُرسَل إليه** (تعويض أو نقل الموضوع أو الشّيء ذي القيمة) **والمرسَل إليه** باتجاه **الفاعل** (حركة تعرُّف). ويمكن للطَّابع المُهيمِن أن يُوصف **بالتّأويليّ** وليس **بالإقناعي (المعالجة)**: إنَّ **المعرفة** تتعلَّق هذه المرَّة بكيان **الفاعل**.

إنَّ هذيْن المُكوِّنيْن التعاقديَّيْن يُؤطِّران المجموع القصصيّ.



ولا يتردَّد غريماس في القول بأنَّ هذيْن المُكوِّنيْن يتحكَّمان في الاختبارات التَّطبيقية (في مجال **الفعل**) على مستوى بقيَّة السَّرد الذي يبدو إذن بمثابة التَّنفيذ للعَقد بواسطة الطرفيْن/ المُتحالفيْن. وينبغي على **الفاعل**، على مُستوى البُعد التطبيقي والبنية الحدثيَّة، أن يكتسب (**الكفاءة**) الصِّيَغ (**الإرادة، المعرفة، القدرة على الفعل**) التي ستمكِّنه (**الإنجاز**) من احترام عَقْده في الأجل (انظر الجدول أعلاه).

نظراً لضيق المجال، فإنَّه لا يمكنني إلاَّ أن أُلَخِّص بعُجالة مثالاً بسيطاً وقع اختياره عن قصد من خارج المُدَوَّنة المعتادة للحكايات.

أستيريكس Astérix المجنَّد لـ غوسينِّي Goscinny وإيدَرْزو Uderzo (دراغو Dargaud 1967)، يبدأ (اللَّوحات من 5 الى 11) بمقطع **الإعداد المثالي**. يقع أوبيليكس Obélix في غرام الفاتنة فالبالا Falbala. أُعلن عن بدء السَّرد مع اللوحة 12 بواسطة مقطع من **المُعالجة المثالية** أيضاً: ساعي البريد بنيماتيكس Pneumatix حمل معه معرفةً مزدوجة: 1) حول ما يفيد أن فالبالا مخطوبة لتراجيكوميكس Tragicomix؛ 2) حول ما يفيد أن هذا الأخير جُنِّد بالقوة في الجيش الأجنبي الرُّوماني. هكذا يمتدُّ الإخلال بالتوازن إلى عشيرة **الغاليِّين** كلِّها Les Gaulois. انسحب تراجيكوميكس من دائرة التَّبادل الزَّوجي. وفي هذا الموضع من النَّص حصلت **إساءة** (الوظيفة VIII عند بروب) ارتكبها بجلاء الرُّومان. وأصبح **النقص** ظاهراً. ومن هنا طفت رغبة الأبطال. قرَّر أستيريكس وأوبيليكس إعادة **الموضوع ذي القيمة** المفقود إلى دائرة التَّبادل الزَّوْجي. أقام البطلان عَقداً وظفرا (لوحة 13) بموافقة قائدهم (**سلطة سياسية**) ودعم بانوراميكس Panoramix الكاهن (**سلطة سحريَّة دينيَّة**) الذي يمنحهم الجُرعة السحريَّة الضروريَّة.

إنَّ العقد هو برنامج قصصي: أستيريكس وأوبيليكس، **وهما فاعلان مسيِّران فا2**، سيصلان (٨) فالبالا (**فاعل الحال فا1**)، المرسَل إليه، **بموضوعه ذي القيمة** (م) مُمثَّلاً في خطيبها تراجيكوميكس. ليكن إذن التَّحويل الاتِّصالي الذي يتَّسع في الواقع لعشيرة الغاليِّين كاملة بما أنَّ الأمر يتعلَّق بإعادة تنزيل م في دائرة التَّبادل:

ب ق = ف م (فا2) ⇐ [(فا1 V م) ← (فا1 Λ م)]

خلال مقطع اكتساب **الكفاءة** والذي يمكن وسْمُه **بالتَّأهيل** عَلِم

(أستيريكس وأوبيليكس) بمكان م (في إفريقيا) وقرَّرا، لكي يعثرا عليه، الانخراط في الفرقة الأجنبية في الجيش الرُّوماني. وتابَعَا تدريباً عسكريّاً محموماً شغلَ حيِّز مقطع فكاهي لاكتساب الصيغ (**المعرفة** وخاصة **القدرة على - الفعل**). ونالاَ صفة **الكفاءة** (**الإرادة + المعرفة + القدرة على الفعل**) في آخِر اللَّوحات 14 إلى 29. إنَّ هذا المقطع يتجسَّم خاصة في موضع **الالتقاء بظهير** (هو هنا الجنود الرُّومان الذين يقودون بأنفسهم البطليْن إلى مكان إنجاز برنامجهما القصصيّ). إنَّه مقطع يُؤطِّره شكلان من التَّحرُّك في الفضاء: **الانطلاق** (لوحة 14) و**السَّفر** (لوحات 30 إلى 36).

إنَّ مقطع **الإنجاز** (لوحة 37 إلى 45) يتمُّ بمجرَّد معرفة مكان حَجْز م: سجين لدى جنود سيبيون Scipion. ويختلط في القتال (لوحة 43) **التَّاريخ** والشَّريط المصوَّر الخياليّ، وبفضل أوبيليكس وأستيريكس انتصر **القيصر** على خصومه وردَّ إليهما في مقابِل ذلك "حريَّتَهما".

تجري **العودة** على امتداد لوحة ونصف (لوحة 46 إلى 47) وتتضمَّن معركةً خاطفةً ضدَّ القراصنة الأزَليِّين. ويختتم **العقاب النهائيّ** السَّرْد (لوحة 47 الى48): العَقْد وقع احترامه على نحوٍ وجد فيه تراجيكوميكس فالبالا والعشيرةَ، ووقع، عند العودة، تمجيد قيمة الفاعليْن الاثنيْن المُسيَّرَيْن. ففي الصفحة 47 أَعلمَ تراجيكوميكس الجماعة بقيمة أستيريكس وأوبيليكس: أوَّلَ بنفسه الفعلَ المحوِّل للفواعل المسيَّرين وحَمَل العقاب (الهِبة المُضادَّة) النهائي. هكذا تسلَّل من الدَّور العاملي لمجرَّد **موضوع** إلى دور **المرسِل النّهائي**، أي عون التَّعرُّف والهِبة المُضادَّة.

مقطع 0	مقطع 1	انفصال	مقطع 2	سفر	مقطع 3	عودة	مقطع 4
الإعداد	المعالجة عقد قائم		التاهيل اكتساب الكفاءة		الإنجاز تحقيق الاختبار الرئيسي		العقاب مكان التمجيد
لوحة 11–5	لوحة 13–12	لوحة 14	لوحة 29–14	لوحة 36–30	لوحة 46–37	لوحة 47–46	لوحة 48–47

إن الحالة الأقرب عهداً لسيميائية غريماس مَكَّنت من تجاوز التَّحليل القصصي المرتكز على مسار **الفاعل –البطل** (على فعله التطبيقي) إلى التَّحليل المتنبِّه للعمليَّات المعرفيَّة (الفعل المعرفيّ). إنَّ هذا البُعْد المعرفي يتجسَّد في **الفعل الإقناعي للفواعل** (الفعل المعرفي والفعل الاعتقادي) وفي **الفعل التَّأويلي** المُرتبط، من بين أفعال أخرى، بمرحلة **التعرُّف النهائيّ**.

إنَّ تطوُّر برنامج قصصيّ مَا يتمفْصل حول أطوار من التحوُّل: التَّنزيل في المكان، في مرحلة أولى، للفاعل المُسيِّر (**اكتساب الكفاءة، الإرادة، المعرفة، القدرة على الفعل: طاقة الفعل**) والتَّنفيذ، في مرحلة ثانية، للبرنامج (الإنجاز باعتباره استخداماً لكفاءة الفاعل)، وفي الأخير تقويم الحالات المتحوِّلة والإنجازات المحقَّقة:

... ← الإنجاز ← العقاب

تحوُّل الحالات — **تقويم الحالات المتحوِّلة**

(البُعد التَّطبيقي) — (البُعد المعرفي)

إنَّ أهمية دور المرسِل النِّهائي باعتباره مُؤوِّلا للحالات

المُتحوِّلة ومُقوِّماً للنتائج ولتطابق الإنجاز والعَقد تظهر بكل تأكيد في الأشكال الشعبية للحكاية، ولكن أيضاً في الفيلم الشَّهير لجون ستيرج John Sturges: **المرتزقة السَّبعة** (1960). ويمكن أن نتفحَّص في هذا الاتِّجاه الدور الذي يلعبه الشَّيخ المكسيكي المُقيم خارج القرية والذي يقوِّم في خطابه الاختتامي، بعد أن حدَّد العقود، التحوُّلَ المزدوج للقرية ولأصْغَر المرتزقة سنّاً.

III. البنية الأساسيّة للدّلالة:

1. **في تعارُض المضامين**: من وجهة نظر بنيويَّة، لكي نفهم قصةً ولكي نحاول الإمساك بالسَّرد باعتباره كُلّاً دالاً، يجدر أن نكون متنبِّهين لحدوده. إنَّ دراسة الوضعيات الأوَّلية والنِّهائية تمكِّن عادة من ركوب تيَّار الاستدلال القصصي.

وهذا ما قام به غريماس منذ دراساته الأولى حول السَّرد الأسطوري. ففي كتاب **في المعنى** يعرِّف السَّرد بما هو تتابعٌ لملفوظات «وظائفها الإسنادية تحاكي لسانيّاً مجموعةً من أصناف السلوك الموجَّهة نحو هدفٍ. إنَّ السَّرد يملك، باعتباره تتابعاً، **بُعْداً زمنيّاً**: فأصنافُ السُّلوك التي تُعرَض من خلاله تُقيم بينها علاقاتٍ من الأسبقيَّة والبعديَّة» (ص187). وهذا يتيح إقامةَ تقابلٍ بين **قبْلَ** و**بعْد** ممَّا يتوافق وانقلاباً في الوضعية يعود، على صعيد البنية الضمنيَّة، إلى قلبٍ على مستوى علامات المضمون. من هنا يكون التعالق=

$$\frac{\text{قبْل}}{\text{بعْد}} \simeq \frac{\text{مضمون مقلوب}}{\text{مضمون مطروح}}$$

إنّ هذه الصيغة لقيتْ من النقد ما لقيتْ وقُدّمت على أنّها إمّا فعّالة جداً[6] أو خاصّة جداً: «نُصُوص عديدة غير محترِمة لقلْب المضامين»[7]. ويبدو هذا بديهياً. وينبغي أن نُلاحظ أن دليل تركيب جهاز أو وصفة مطبخ (نمط نصّيّ مُفيد بامتياز) يُحِلّان المُتضامَّ (النّهائي) محلَّ المتفرّق (الأوّليّ) والمطبوخ (النّهائي) محلَّ غير المطبوخ (الأوّليّ) ولكنْ خلافاً للنّمط النّصّيّ القصصيّ، يجب القول إنه لا توجد أية عملية تحدث مُوجّهة نحو هذه المضامين.

إنّ تعميم فرضيّة قلْب المضامين ينبغي أن يقع إجراؤه بحذر وعلى صعيد آخر، وهو ما تتبنّاه على سبيل المثال ش. شابرول في السّرد المؤنّث[8]: «إنّ التحوُّل يقع اختياره تبعاً للمضامين والمقاطع النهائيّة وليس العكس مثلما يمكن أن يحملَ الخطابُ الظاهرُ على الاعتقاد.» (ص122). ففي هذا العمل حول بريد القلب و"تحقيقات" جريدة: **هي**/Elle، تلحُّ شابرول على كون التّتابع المنطقي للجُمَل القصصيّة هو غالباً ما يتحقّق من خلال شكلٍ زمنيّ ليس إلا تجليّاً للزمنيّة temporalité: «إنّ القَبْل-البَعْد الذي قال به يُسيء إخفاءَ علاقةِ **سببٍ ذي أثَر** أو على نحو أصحّ، علاقةَ **أثرٍ ذي سبب** لأنّ السّرد، وغالبا ما لاحظنا ذلك، ينتظم انطلاقاً من نهايته سيْراً في اتجاه البداية. فالوحدة الأخيرة المُعطاة هي إذن الأولى من وجهة نظر منطقيّة» (ص13-14). ونجد لدى جينيت الفكرة نفسها، فكرة **الحتمية الغائية والتحديد**

---

(6) ف. راستيه، **محاولات في سيميائيّة الخطاب**. مام Mame، 1973، ص163.

(7) ش. شابرول C. Chabrol "في بعض قضايا النّحو القصصي والنّصي" ضمن **السّيميائية القصصيّة والنّصية**، لاروس، 1973، ص17.

(8) لاهاي-باريس، طبعة موتون Mouton، 1971.

الارتدادي للسَّرد(9)، وسنعود إلى هذه النقطة في الفصل المُوالي.

ويمكن بيُسر إعادة النَّظر في هذا الاتّجاه في أنماط السَّرد المقترَحة في الفصول السَّابقة فنبدأ بالتّحرير المدرسيّ المحال عليه ص (50). ولأنَّ النّهاية تطرح تحولَ الرَّاوي إلى طفل مُنْتبه (مضمون مطروح باعتباره قد تمَّ تقويمُه، في شكل موضوع ذي قيمة مُكوَّن انطلاقاً من فعل معرفيٍّ تأويليّ نهائيّ) فإنَّ التلميذ روى الحكاية على هذا النَّحو:

قبل	تحول	بعد
مضمون مقلوب	←—— (أحداث)	مضمون مطروح
/عدم انتباه/	←——	/انتباه/

2. المُربَّع العلاَمي: "إنَّ قلب المضامين يتخذ اتجاهه كاملاً عندما نمر إلى المستوى الأكثر عُمقاً للبنية الأساسية(10) لانتظام الدَّلالة. إنَّ تقطيع الفضاءيْن المتضادَّيْن:

مضمون مقلوب	#	مضمون مطروح
مُشير مقامي سلبي		مُشير مقامي ايجابي

(9) ينبغي قراءة ما كتبه إدغار ألان بو Edgar Allan Poe في نقده لـ **حكايات رُويت مرتيْن** لهوثورن Hawthorne (*Contes-Tales*, éd. Bilingue Aubier-Flammarion nº 9, 1973 p.355-363) وفي مؤلَّفه **تشكُّل قصيدة**، Pléiade، ص984.

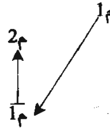
(10) مصطلح أساسيَّة "Elémentaire" تُقابل هنا مُعقّدة Complexe وذلك لوصْف المظاهر الأكثر بساطةً والمُنحصرة فيما هو أساسيّ من المقولات السّيميائيّة.

ينفتح على المربَّع العلامي انطلاقاً من عمليَّتيْن:

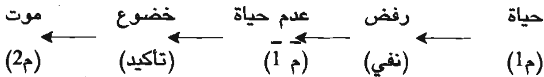
أ) إنَّ مضموناً دلاليّاً (مَعْنَم م) لا يمكن أن يُطرح دون أن نطرح بالتَّزامن معه ضديدَه (عمليَّة نفي،علاقة تضادّ).

ب) إنَّ عملية تأكيد من النَّمط الاتِّصالي هذه المرة توحِّد المُصطلح الجديد بمُصطلحه المفترَض.

ليكن هذا الرَّسم الأوَّل:

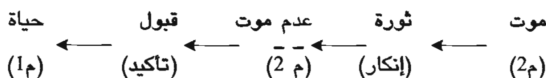


يبيِّن هذا الرَّسم أنه يجب المُرور بالمُضَادّ (م 1) لبلوغ الضِّد (م2). هكذا يطرح غريماس، وقد درسَ ما سمَّاه عالم برنانوس Bernanos[11]، مساراً أوَّل من نمط:



إنَّ العملية التَّناظريَّة المنطلقة من م 2 تفرز م 1 بواسطة النَّفْي م 2 وبواسطة التأكيد. وفيما يلي مسارٌ ثانٍ انعقد عليه نظر غريماس:

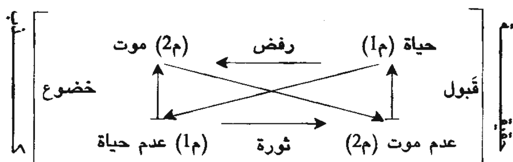
(11) علم الدّلالة البنيوي، ص222-256.



إنَّ إقامة التعالق بين المساريْن يُشكِّل المربَّع السِّيميائي الذي يُنشئ، وقد ضُمِّم انطلاقاً من عمليات الإنكار والتأكيد، ستَّ علاقات:

- من التّعارض: يوجد افتراض مُتبادل بين المصطلحيْن البدائيَّيْن= م1 ≠ م2 و م̄ 1̄ ≠ م̄ 2̄
- من التّضادّ: م1 ≠ م̄ 1̄ و م2 ≠ م̄ 2̄
- من الاقتضاء أو من التّكامل: م̄ 1̄ ≠ م2 وم̄ 2̄ ≠ م1

ففي حالة خطاب برنانوس، ينزِّل غريماس المسار الأول للمربَّع ضمن بُعْدٍ (مشير مقاميّ) موسوم بما يشبه بُعْد **الكذب**، والمسار الثاني ضمن مشير مقاميّ هو **الحقيقة**. هكذا يرتسم عالَم خاصّ (ألَخِّص وأُبَسِّط):

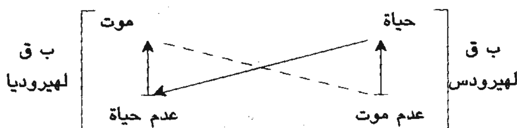


إنَّ نموذجاً كهذا قلَّما يضـع الإصبع على العلاقات بقدر ما يضعه على العمليَّات التي تؤسِّسها ومن ثَمَّ على المسارات المُوجَّهة. إنَّ العمليَّات المنطقيَّة-الدلاليَّة ذات الصِّلة بالمضامين تقودنا من نقطة انطلاق إلى نقطة وصول.

ويُمكنني أن اضرب أمثلةً عديدة ولكنْ بما أنِّي ذكرت **أعلاه** سردَ **الكتاب المقدَّس** حول موت يوحنا المعمدان، فلنتفحَّص أيَّ مسار مُوجَّه يقود **فاعل الحال** من الحياة إلى الموت وكيف تتمفْصل البرامج القصصيَّة والبنية الأساسيَّة للدلالة.

في البداية، يُلاحَظ أنَّ توازناً بين البرنامج القصصي لهيروديا والبرنامج المُضادّ لهيرودس هو الذي يحافظ على حياة **يوحنا.** إنَّ جمع م**1-الحياة** إلى الموت النِّهائي يجري انطلاقاً من حدٍّ أوسط مَ **1-عدم الحياة** وبواسطة ضربيْن من التَّحول **النفي والتأكيد.** ويمكن أن نُنَزِّل **ب ق** NP لهيرودس على المُشير المقامي الذي يقتضي التَّكامل **حياة-عدم موت وب ق** لهيروديا على المُشير المقامي الآخر الذي يوحي سلباً **بعدم حياة-موت.** وعلى مستوى النَّص، فإنَّ البرامج القصصية تُحَيِّن هذه العلاقات. ويتَّخذ **عدم الحياة،** فضلاً عن ذلك، صورة مكان الوليمة واللَّذة وشهوة الجسد، أي صورة «المُدنَّس»[12] حيث يسقط، بواسطة التَّعاهد، البرنامج القصصي المُضادّ الذي يحافظ على حياة يوحنا.

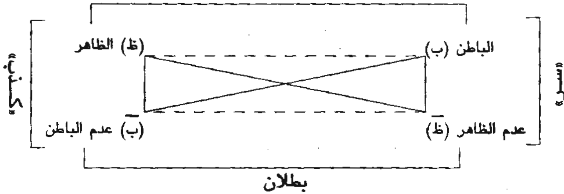
(12) وهو المصطلح الذي يضعه ف.بيلو F. Belo مقابِلاً لنظام الشريعة في قراءته المادية لإنجيل مُرقس، سيرف CERF، 1975.



إن الحركة المُزدوجة **للنفي ثُمَّ للتأكيد** تكتسب طابعها السَّردي وتتَّخذ صورتَها في ضَرْبَي التَّحول المتتابعيْن: تتْبع الحالةَ الأوليةَ للتمدُّد الحاصل بين البرامج والتي تحصر الحياة في عدم الموت (سَجْن يوحنا)، **حركةُ نَفْي** أتى بها العقد الذي" يجتازه هيرودس، ليس أبداً مع أمر الشريعة/المقدَّس (النَّبيّ) ولكنْ مع أمر "المدنَّس". إنَّ القُطب "عدم حياة" جسَّمه انصهار **القدرة**/السّلطة التي اكتسبتْها الفتاة مع **الإرادة** و**المعرفة** لدى الأمّ. إنَّ التحوُّل الناجم عن الحركة الأخيرة **للتأكيد** مجسَّم في النّص على وجه الدقّة بواسطة **تأكيد** ابنة هيروديا: «أريد...» والأمر الذي يوجَد هيرودس بدوره مُضطرّاً لإصداره.

إن هذا المثال الوجيز يمكِّننا من أن نفهم كيف تتلقَّى البنية العميقة المنطقية-الدلاليَّة، في مرحلة أولى، تمثيلاً أو تجسيماً قصصيّاً لتنتقلَ بعدها في الخطاب مع صُوَره المتعدِّدة.

وفي الاتِّجاه نفسه، يمكن بسهولة أن نُجْرى إعادة قراءة سريعة للنَّص [2] الذي توقفنا عنده فيما مرَّ (ص24-25) وذلك في ضوء مربَّع إثبات الحقيقة الَّذي يُقَطِّع المقولات البسيطة للباطن (ب) وللظاهر (ظ).



يتضمَّن هذا السَّرد الشَّفوي المُدْهش أربعة تدخُّلات على مستوى التَّعبير (تدخُّلات يرويها الرَّاوي نوريس Norris):

أ) في 4، تأكيد السَّارق: "ورُوي أنَّ أباه...". مرَّر "الصَّبيُّ" السرقة (ب̄) على غير وجه الحَقّ فعبَّر عن ظاهر كاذب.

ب) في 5، إنكار نوريس: "قلتُ يستحيل أن يكون..."، ويُفترض الإنكار على مستوى الظاهر الذي يبيِّن نوريس بطلانه.

ج) في9 وفي 12، تكشف تأكيدات الصَّبيّ ("و قال..."، "ليُخبرَ أباه ..") عن ضعفه وجُبنه وهو باطنُه الحقيقيّ.

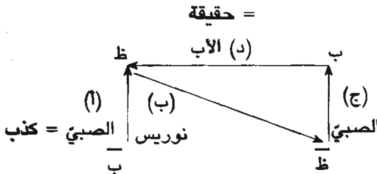
د) في 13 و14 في النهاية، يُناقض الأبُ الملفوظ 4 (على مستوى الظَّاهر) والَّذي نفاه نوريس في 5. فليكن المجال الموالي لمربَّع إثبات الحقيقة على هذا النحو:

أ) تأكيد "الصَّبي" على صعيد محور الكذب (ب̄ ← ظ).

ب) إنكار نوريس للظَّاهر الكاذب (ظ ← ظ̄)

ج) تأكيدات الصبي على صعيد محور السّر (ظ̄ ← ب)، فيكون ظهور ذاته الحقيقيّة (ب) والتي مازالت تنتظر الانكشاف الكلّي.

د) ظهور الحقيقة (ب + ظ) ببيان التَّعارض بين التأكيد 4 والحقيقة.



ويمكن أن نُؤكِّد فقط، على سبيل التَّلخيص، أنَّ الأساس اللّساني للأُطروحات السِّيميائيّة المُنجَزة منذ (علم الدلالة البنيوي) سنة 1966 هو كما يبدو فعلاً (علم الدلالة التّوليدي) مثلما كتب في ذلك ج. بيتار J. Peytard قائلاً: "إنَّ بديهية (علم الدلالة التّوليدي) تتمثّل في اقتراح، تحت تأثير منطق المُسندات، قالب غير مُنظّم تطرح فيه العناصر الدلالية في الأصل. ولكنْ ما هو "المربَّع السيميائي" إن لم يكن جهازاً منطقياً دلاليّاً سابقاً لكل تركيب مُنظِّم ذي نسق من التتابع المنطقي الذي يُدْمج علاقات محدودة العدد: تضادّ/مضادّ/اقتضاء؟" (ص27)[13]. هكذا يتشكَّل مع المربَّع السِّيميائي قالب أو نموذج-ذو كون دلاليّ أصغر-لعلمِ دلالةٍ أساسيّ وعمليّ في مجالاتٍ أخرى خارجيَّة أكثر مما هو في المجال الواحد للسرديَّة.

IV. نتيجة عامَّة وآفاق[14]

لقد استصفت السيميائيَّة القصصيَّة على نحو مكثَّف نموذج

(13) راجع حول بعض علاقات اللّسانيات بالسيميائية الأدبية. **الفكر** *La Pensée* عدد 215، أكتوبر 1980.

(14) راجع حول حدود السِّيميائيّة ما سيأتي، ص154-155.

بروب فميَّزت بين المسارات المُتصارعة للفاعل والفاعل المُضادّ، وعمَّقت العلاقة المُركَّبة للفاعل وللموضوع وأقامت الفرق بين **فاعل الحال وفاعل الفعل** وصاغت في النهاية **هذا الأخير** تقريباً في صورة" كُفْءٍ" **والمواضيع ذات القيمة** تقريباً في صورة "مرغوب فيها" (وهو ما ينعكس على **فاعل الحال**) مثلما يُلاحظ ذلك غريماس في **في المعنى** II):

ففي حين لم يكن الكلام ينعقد في الماضي إلا على حركة المواضيع، يمكن حالياً أن نباشر حسابات الكفاءة الصِّيغية الكاملة للفاعليْن في تقابل مع الموضوع ذي القيمة (...) وفي حين لم يكن الأمر مُنصرفاً، ونحن نقرأ بروب، إلاَّ إلى كائنات ومواضيع مرسومة بقوة وواقعة ضمن البُعد البراغماتي للسَّرد، فإنَّ الأمر يتعلَّق الآن بكفاءات وتفاعلات معرفية حيث تسعى فواعلُ هي صيغيّاً ذات كفاءة إلى مواضيع تمَّ تَصْويغُها في حين أنَّ البُعد الحدثيّ والمرجعيّ لأفعالها ليس هو في أقصى تقدير إلا تعلَّة لمعارك هي بعبارة أخرى أكثر أهميَّة» (ص10-11).

لقد صاحب تعميقُ **البُعْد المعرفي**، منذ بضع سنوات، **التَّمهيدَ** لصيغة /**الاعتقاد**/ فاتَّضح أنَّه بتقطيع **الفعل المعرفيّ إلى فعل إقناعي** من ناحية، **وفعل تأويلي** من ناحية أخرى، بدا **الإقناع**، قبل كلِّ شيء، بمثابة **الفعل الانتقادي**. إنَّ بيان الكفاءة الصِّيغيَّة انجرَّ عنه إعادةُ تعريفِ «معرفيٍّ» للفاعل وسَحْقٌ للبُعد "البرا(غما)تي" pra(gma)tique. إنَّ التَّركيب القصصيّ على مستوى السَّطح تقوم اليوم بتأويله، في مجموعه، **مدرسة باريس** بمصطلحات التَّركيب الصِّيغيّ.

الفصل الخامس

البُنية النَّصية والملفوظ القصصي

I. مقترحات قصصية والبُنية المقطعية :

1. أطروحة لابوف Labov وَ والتزكي Waletzky. منذ سنة 1967، اعتُبر السَّرد المُصمَّم بدقَّة، بالنسبة إلى و.لابوف وج. والتزكي[1]، هو ذلك الذي يحتوي، على صعيد الكلّ أو الجزء، ستّاً من الجُمَل التَّالية : **التَّلخيص والتَّوجيه والتَّعقيد والتَّقويم والحَلّ والنِّهاية**. فما بين هذه المحاولة وبين الفصل 9 من **اللّغة في المدينة الدَّاخليّة**[2] المنشور سنة 1972 لا تتحوَّل المصطلحيَّة لا لفائدة **التَّلخيص** ولا **التَّقويم** ولا كذلك **النِّهاية** التي تُعرَّف على أنّها **سقوط**، ولكنَّها تتذبذب بجلاء إذا ما تعلّق الأمر بجُمَل من قبيل **التَّوجيه** (1967) أو **الإخبار** (1972) **والتَّعقيد** (1967) أو

(1) *Narrative Analysis: Oral Versions of Personal Experience*, dans *Essays on the Verbal and Visual Arts*, June Helm édit. Seattle-London, 1967.

(2) Tome 1 de la traduction française, *Le parler ordinaire, la langue dans les ghettos noirs des Etats-Unis*, Minuit, 1978.

تطوُّر - الحَدث (1972) **والحَلّ** (1967) أو **النَّتيجة** (1972). إنَّ النقطة الأساسيَّة في أطروحة **لابوف والتزكي** تكمن في تجميع هذه الجُمَل في مجموعتيْن: جُمَل قصصيّة خالصة (**تعقيد، تطوّر - الحدث، حلّ، نتيجة**) تصف عمود السَّرد وانتظامه المنطقي، وأخرى "حُرّة" أو اختياريّة تمنح السّرد كثافةً على صعيد الملفوظ. إنَّ هذا التمييز يمكّن من التركيز على التمدّد الدّائم بين بُعْديْن في كلّ خطاب قصصيّ: **البُعد المقطعيّ** الموصول بالقيود الأسلوبيَّة - الغرضيّة لجنس السّرد وخاصّة بالرّسم البياني الشكليّ والمُتواضَع عليه والرّاسخ منذ الحِقْبة الأكثر حداثةً والمُكتسَب في حدود ثماني أو تسع سنوات من ناحية؛ **والبُعْد التشكُّلي التلفُّظي** التَّفاعليّ ممّا يمكن وسْمُه أيضاً بالبُعد البراغماتي لحدَث خطاب القَصّ، من ناحية أخرى. إنَّ لابوف والتزكي - ومَنْ تلاهما[3] وقد اختاروا السَّرد الشَّفويَّ وليس الكتابيَّ موضوعاً، توصَّلوا إلى أن وضعوا في الاعتبار تنزيل السَّرد ضمن

(3) Jefferson, *Some Technical Considerations of a Dirty Joke*, p.219-248 de Schenkeim, *Studies in the Organizational Interaction*, New York, Academic Press 1978; Ryave, *On an Achievement of a Series of Stories*, p.113-132 de Schenkeim, 1978; Sacks, *on the Analyzability of Stories by Children*, p.329-345 de Gumperz-Hymes, *Directions in Sociolinguistics: the Ethnography of Communication*, New York, 1972 et *Analysis of the Course of a Joke's Telling in Conversation*, p.337-353 de R.Bauman et J. Sherzer, *Explorations in the Ethnography of Speaking*, London, Cambridge University Press, 1974).

وراجع أيضاً على سبيل المثال:

C. Dannequin, *La fessée aux orties, Etudes de Linguistique appliquée*, n°37, Didier, 1980.

الحوار ودوْرات الكلام. ففي حين تمَّ وضعُ نماذج علم القَصّ والتي وقع فحصُها أعلاه في إطار تقليدٍ سِمَتُه الغالبة هي الدِّراسات الأدبيَّة وانطلاقاً من نُصُوص تُهيمن عليها كتابيّاً قواعد الجنس وسيطرة المُحترفين في الكلام-الكتابة (كُتَّاب، إشهاريُّون، رجال سياسة... إلخ)، فإنَّنا مع لابوف نصل إلى تفحُّص نُصُوص يطغى عليها التفاعل اللُّغوي ذو المقام. وخلافاً للسُّلوك القصصي المُهيمَن عليه كتابياً ومن ثم الافتراضي على نحو ضعيف وهو أيضاً الأكثر خروجاً عن السياق (القابل للقراءة دون اللجوء المتواصل إلى التأويل المقامي)، فإنَّ السُّلوك القصصي الشَّفوي "العادي" ينهض على سببيَّة تفاعليَّة قائمة على الدعوة إلى نشاط الشُّركاء في عمليَّة التَّواصل. وهنا يتجلَّى الفرق الواضح جداً بين أنماط السَّرد المتباعدة والقريبة من المكتوب وبين هذه الأنماط السرديَّة المُعتَّمة والمُتنافرة بالقدر الكافي حيث تبدو الحكاية في حالة امِّحاء وراء تدخُّلات الراوي ونداءاته المتعالية لسامعه.

إنَّ لابوف ووالتزكي، وقد ركَّزا تعريفَهما للنَّواة القصصيَّة على البُعْد التَّقويمي الذي يضبط النُّقطة المركزية للسَّرد ويُلحُّ على الأحداث الهامَّة أكثر مما ركَّزا على الانتظام الزَّمني وعلى هيكل الأحداث الموضوعيّة، قد أهملا بعض الشيء البُعْد البِنائي. فعلى مستوى ستِّ جملٍ كبرى لا تحتوي نماذج 1967 و1972، في المرّة الواحدة، إلاَّ جملتيْن كبرييْن قصصيَّتيْن: في 1967: I) **التَّعقيد** + II) **الحلّ**، وفي 1972: I′) **تطوّر - الحدث** + II′) **النتيجة - الخلاصة** (يكتب لابوف قائلا: "إنّ التلخيص يُميّز نهاية سلسلة الأحداث التي يصفها السّرد" 1972 ص298).

ويبدو لي من الصّعب، من ناحية، عدم الانطلاق من الجملة

الكبرى **التَّوجيه** (والإخبار) ومن ناحية أخرى، طَرْح مُعادلات مِن قبيل I = I′ وII = II′. وإذا مَا أخذنا ثانيةً تعريف الكاتبيْن نفسيْهما وقاعدة "المقطع القصصي" المقدَّمة لاحقاً من قبل لابوف[4] : **تعقيد** (I) **وتطوّر ـ الحدث** (I′) يُقدِّمان جُملتيْن قِصصيّتيْن مُنفصلتيْن بواسطة واصل زمنيٍّ (1972 ص295 و1977 ص107) : **التَّعقيد** يعلن عن **تطوّر ـ الحدث**. إنّ **الحلّ** يختلف عن **النتيجة ـ التلخيص** (II′) مثلما يختلف المسار (ويسبق) الحالة. ويبدو من المُستحسَن أن نأخذ بعين الاعتبار السلسلة القصصيّة: **توجيه** (وإخبار) ← **تعقيد** ← **يعلن عن** ← **حدث** ← **يفضي إلى** ← **حلّ** ← **يقود إلى** ← **نتيجة** – **تلخيص**. هكذا نتوصَّل إلى السلسلة الخُماسيّة للجُمل الكبرى للنّواة القصصيّة النَّموذجية التّامّة والتي كانت محلَّ نظر عُلماء الشعريَّة مثل ت. تودوروف و ب. لاريفاي مثلما كانت محلّ نظر نُحَاة النَّص.

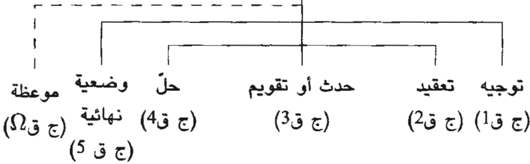
وسأعود فيما سيأتي إلى خصائص **التَّوجيه**، ولكنْ لنستخلص أنَّ أشكال **الإخبار** عن الزّمن (لحظة الحدث) والمكان والشَّخصيات ـ الشُّخُوص ونشاطها أو وضعيّتها، تتدخَّل في هذه الجملة التي تعلن عن بَدْء السّرد. ويلحُّ لابوف على أهميّة الإحالة على الزمن: "لكيْ نبدأ سرْداً فإنَّ الآليَّة الأساسيّة تتمثَّل في الإحالة على حدثٍ انقضى وذلك بواسطة ظرف زمان واضح السِّمة باعتباره مُنفصلاً ومُتميِّزاً عن حدث الكلام" (1977 ص106).

(4) ص104-110 من:
Therapeutic Discourse (NewYork-London, Academic Press Inc., 1977, avec la collaboration de David Fanshel).

2. الفرضيَّة المقطعيَّة: لنستخلص من هذا التحليل الأوَّلي للجُمَلِ الأساسية للنَّواة القصصيَّة أنَّ الجُمَل (أساسيَّةً أو فرعيَّةً) تتجمَّع في شكل حُزَم من الجُمل الكبرى (ج ق) القابلة لأن تحمل سِماتٍ من قبيل ج قَ **1 ـ توجيه** (وإخبار) + ج ق **2 ـ تعقيد** + ج ق**3 ـ حدث** + ج ق**4 –حلّ** + ج ق**5 –نتيجة**.

إنَّ الفحص السَّريع للمثالِ [4] المذكور ص50) والذي ساقه هـ. إيزنبيرغ H.Isenberg يمكِّن من تدقيق هذا: إنَّ الجملتيْن الأوليَيْن ترسمان **التَّوجيه–ج ق1** أو الوضعيَّة الأوليَّة للسَّرد. وبدْءاً بالجملة الثالثة: "وفجأة جذبني أخي بضربة عَلَى جنبي" يظهر **تعقيد** ـ ج ق2، متبوعاً لاَ بِـ **حدَث** ولكنْ، مثلما هو الحال غالباً (انظر السرد [13] المذكور ص 94 ـ 95)، بـ **ج ق 3 ـ تقويم**: "وفي مُفترَق طرقٍ كنَّا أردنا الاجتياز دون انتباه، وكان الضوء أخضر". إنَّ العودة إلى الوراء التي ميَّزها زمن الفعل تُعْلن بوضوح عن تعليق الحدث القصصي (وليس عن استمراره). أمَّا الجُملة المُوالية فهي **ج ق 4 ـ حلّ نموذجي**: "ولكنْ أنا وأخي بلغنا سويًا وفي الوقت المناسب الجانب الآخر من الطريق" في حين أنّ النهاية بدتْ أقرب إلى ج ق Ω ـ **موعظة** منها إلى **الخُلاصة ـ النتيجة** (ج ق 5): " فمنذ هذا اليوم آليتُ على نفسي ألاَّ اجتاز أبداً الطريق عندما يكون الضوء أخضر".

إنَّ **التعقيد** غالباً ما يتَّخذ شكلَ حادث أو حدث ذي طابع غير مُنتظر (تهديد مثلاً) في حين أنّ **الحلّ** يَنتج عن حدثِ شخْصٍ أو فاعلٍ إنسانيٍّ وقلّما يَنتج عن حادث طارئ. إنَّ هاتيْن الجملتيْن الكُبرَييْن تُميِّزان ضَرْباً من البُنية القصصية التي يُمكن رسْمُها على هذا النَّحو:



إنَّ كُلاًّ من هذه الجُمل الكبرى يمكِّن ـ على سبيل المثال ـ من تجميع 14 جُملة صغرى، في النص [2] المذكور ص (24–25)، في شكل حُزَمٍ:

المستوى الكلّي		المستوى المحلّي		
الجُمل الكبرى	**الجُمل الصغرى**	**الأزمنة**	**المكان**	**الفواعل والفعل**
ج ق1 **توجيه**	(1) (2) (3) (4)	ز 1	مدرسة (؟)	**فا2** (الصبيّ) ينكر [أن يكون سارقاً] كذب خفيّ
ج ق2 **تعقيد**	(5) (6)	ز 2	خروج مدرسة	**فا1** (توريس) يؤكّد أنّ [**فا2** سارق]**فا2** صار "معتوهاً"
ج ق3 **حدث**	(7) (8) (9) (10)	ز 3 ز 4	في الشارع	**فا1** يقوّم **فا2** **فا2** يذعن
ج ق4 **حل**	(11) (12)	ز 5	في الشوارع	**فا2** يبكي ويهرب إلى **فا3**
ج ق5 **وضعيّة نهائية**	(13) (14)	ز 6	عند أبي الصّبيّ	**فا3** ينكر ما نفاه **فا2** في ج ق1 **كذب مكشوف**

3. محاولة لتعريف السَّرد: إنَّ التقليد الشائع في علم القصّ وصَفَ، على نحو شامل، توابع الجُمل القصصيّة التي أشار إليها أ. إيكو U. Eco في مُصنَّفه **تأملات في اسم الوردة**: "في السَّرديّة لا يُودَعُ النَّفَسُ جُملاً عاديّة ولكن جُملاً كُبْرَى أكثر اتساعاً وتوليفاتٍ من الحوادث". إنَّ نموذج المقطع القصصي الأساسي الذي كنتُ بصدد اقتراحه الهدفُ منه التَّنظير لهذه الملاحظة وتحديد ما يضمن قيام الرَّابط بين الجُمل وانخراطها في حُزم في شكل "جُمَلٍ كبرى" هي بدورها مترابطة فيما بينها لتشْكيل مقطع.

إنَّ ستَّةً من المُكوِّنات ينبغي أن تجتمع لكي يُمْكن الكلامُ على سَرْدٍ:

(أ) التَّتابع الحدثي: "حيث لا يوجَد تتابع، لا يوجَد سَرْد" (ك. بريمون).

فلكيْ يكونَ سَرْدٌ، لا بدّ من تتابع أدنى لحوادث تَرِدُ في زمن (ز) ثم (ز + ق).

وقد لاحظ بول ريكور Paul Ricoeur أهميَّة هذه الزمنيَّة الدُّنيا واضعاً الفرضيَّة التَّالية: "إنَّ الخاصيَّة المشترَكة للتَّجربة الإنسانية، والتي - أي الخاصيّة - تُمَيِّز وتُقَطِّع وتُوَضِّحُ بواسطة حدث القَصّ في مُختلف أشكاله، تتمثّل في خاصّيتها الزَّمنيّة. فكلُّ ما تقع روايتُه يحدُث في الزّمن ويتّخذ زمناً ويجري زمنيًا. وكلُّ ما يجري في الزَّمن يمكن أن يُرْوَى" (1986 ص12). غير أنَّ هذا المقياس من الزمنيّة ليس نهائيّاً فأنماطٌ أخرى عديدة من النّصوص (كالوصْفات والأخبار مثلاً) تحتوي بُعْداً زمنيّاً لا يحوِّلها بما يكفي إلى سرْد. فلكي يكون سَرْد، ينبغي أن تقوم

هذه الزمنيَّة الأساسيَّة على نوع من التمدُّد: هو عبارة عن التحديد الرّجعي الذي يجعل من السَّرد متمدِّداً نحو نهايته (ز + ق) ومُنَظَّماً حسَب وظيفة هذه الوضعية النّهائية.

(ب) الوحدة الثِّيميَّة "(شخصٌ فاعِلٌ على الأقلّ (**فا**)):
"متى لم يوجَد انخراط لمصلحة إنسانية [...] لايمكن أن يكون هناك سرد" (ك. بريمون).

تكلَّم ك. بريمون في (منطق السَّرد) على "فاعِلٍ مَا (حيّ أو جامد سيّان)" (1973 ص99–100) يتّخذ مكانه "في زمن (ز)، ثم (ز) + (ق)"، وهو ما يتيح تجميع المُكوّنيْن (أ) و(ب). وفي تعريفٍ أقدم، يلحّ على الطّابع الإنساني لهذا الفاعل فيوسِّع ذلك التعريفَ لفكرةِ "انخراط المصلحة الإنسانية". إنّ حضور فاعل (**فا**) - واحد على الأقلّ، فرديّاً كان أم جماعيّا، فاعِلَ حالٍ (عاملاً جامداً) و/أو فاعِلاً مُسَيِّراً (عامل التَّحويل الذي سينعقد عليه النّظر فيما بعد) - يبدو مُعامِلاً مُحدِّداً لوحدة الحدث.

وهذه القضيّة نوقِشتْ مِنْ قِبَل أرسطو في الفصل 8 من كتابه **الشِّعريَّة**:

إنَّ وحدة الحكاية لاتنبثق مثلما يعتقد البعض عن كونها تعني بطلاً وحيداً. لأنّه يحدث في حياة شخص واحد عددٌ، مرتفعٌ بَلْهَ لانهائيٌّ، من الحوادث التي لا يشكِّل بعضُها وحدة البتةَ. وكذلك الإنسان بمفرده يقوم بعدد كبير من الأحداث التي لا تُكوِّن أبداً حدثاً واحداً" (51 أ 16).

إنّ تنبيه أرسطو ينبغي أن يُؤْخَذَ بعين الاعتبار: وحدة الفاعل (الرَّئيسي) ليست ضامنةً لوحدة الحدث. ولنأخذ بعين الاعتبار أيضاً قضية الفاعل الرئيسي باعتبارها قضيّة من الأهمية بمكان ولكنْ لا معنى لها إلاّ في علاقتها بالمكوِّنات الأخرى: بالتَّتابع

الزَّمني (أ) أوّلا ثم بمُسْنَدَاتٍ (ج) مُميِّزة لهذا الفاعل بعد ذلك.

(ج) **المُسندات المُتحوِّلة:** "فلْيُنْعَتْ ما يجري منذ اللّحظة (ز + ق) بمسنداتٍ كانت تميّز [فاعل الحال (**فا**)] **في اللحظة** (ز)" (ك. بريمون).

إنَّني ألاحظ، من ناحيتي، **أثَرَ** هذا التعريف في نهاية الفصل 7 من **الشعريّة**: "فلْنقُلْ لتثبيت حدٍّ مَا على نحو عامّ، إنَّ المدى الذي يتيح الانتقال من الشّقاء إلى السّعادة أو من السّعادة إلى الشّقاء عبر سلسلة من الحوادث المُترابطة حسب الاحتمال أو الضرورة يوفِّرُ تحديداً مُرْضِياً للطّول" (51 أ 6). إنّ هذا المثال الذي اختاره أرسطو يتوافق وفكرة **قلْب المضامين** والتي رأينا أنّها كانت لفترة طويلة مفتاح تعريف السَّرد في السيميائيَّة القصصية لدى غريماس: مُقابلة بين "**مضمون مقلوب**" (فاعل الحال [**فا**] مُنفصل عن موضوع ذي قيمة: م) و**مضمون مطروح** (فاعل الحال هو في نهاية السَّرد متواصل مع الموضوع الذي كان يَطْمع فيه).

ويمكن بكلّ بساطة، وبطريقةٍ يقلُّ فيها الاستلهام المباشر لدراسة الحكايات العجيبة، أن نكتفيَ من فكرة المُسنَدات بـ **كانَ، امتلكَ** أو **قامَ بِ** مُحدِّدَيْن **فاعل الحال (فا)** في اللَّحظة (ز) ثم في اللَّحظة (ز + قِ). ولتكن صيغة الوضعيَّات الأوليَّة والنهائيّة التي تجمع بين المكوِّنات الثلاثة الأولى (أ، ب، ج) وتبيِّن علاقاتها:

وضعيّة أوّليّة [فا هو / يقوم بـ / يمتلك أو لا يمتلك ب، ب'، إلخ في (ز)]

وضعيّة نهائية [فا هو / يقوم بـ / يمتلك أو لا يمتلك ج، ج'، إلخ في (ز+ق)]

(د) حدث الفعل: "متى لم يكن هناك اندماج في وحدة الحدث نفسه فليس هناك [...] سَرْد" (ك. بريمون).

إنَّ فكرة وحدة الحدث هذه (التي هي سليلة قاعدة وحدة الحدث في المسرح الكلاسيكي) قدّمها أرسطو في عدّة مواضع من كتابه **الشعريّة** وتحت مُسمَّاها يذهب إلى عدم الإقرار بوحدانيّة البطل **(ب)**:

إنَّ الحكاية التي هي مُحاكاةٌ للحدث، ينبغي أن تكون تمثيلاً لحدثٍ واحدٍ يُشكِّل كُلاًّ، أمّا الأقسام التي تكوِّنها الأحداث فينبغي أن تكون منتظمةً حتى إذا تحرَّك واحدٌ منها أو أُسْقِطَ فإنَّ ذلك الكُلَّ من الأقسام يرتبك ويتبعثر لأنَّ القسم الذي لا يكون لوصْله أو فَصْلِه أيّةُ نتيجة مُلاحَظَة فإنّه لا يكُونُ قِسْماً من كُلٍّ". (51 أ 30).

إنَّ فكرة الحدث الواحد والذي يشكِّل **كُلاًّ** قد قام أرسطو بتدقيقها على هذا النّحو: "ما يُشكِّلُ **كُلاًّ** هو ما له بدايةٌ ووَسَط ونهاية" (50 ب 26)، وستقع إعادة صياغة هذه الثلاثيَّة، على نحو منظَّم، في العصر الكلاسيكي، من خلال مصطلحات من قبيل "بداية" أو "عَرْض"، "عقدة" أو "تطوّر"، "خلاصة" أو "فكّ العقدة". إنَّ تعريف الحدث الواحد باعتباره **كُلاًّ** مكَّنَ أرسطو من تمييز **السَّرد** عن **الخبر** أو عن **الحوليَّات**:

[...] إنَّ الحكايات ينبغي أن تنتظم في شكل دراما حول حدثٍ واحد يكوِّنُ كُلاًّ ويُفْضِي إلى آخِره، مع بداية ووسط ونهاية، وذلك حتّى توفّر تلك الحكاياتُ، الشبيهةُ بالكائن الحَيّ الواحد الذي يمثِّل **كُلاًّ**، اللّذة الخاصّة بها. إنَّ بُنيتها ينبغي ألاَّ تُشبه بُنية الأخبار التي تقوم ضرورة على العَرْض لا لحدثٍ واحدٍ ولكن لفترة وحيدة بكلِّ الأحداث التي جدَّت فيها مع تحديد شخص أو عدّة أشخاص يتواصلون فيما بينهم عبر

علاقات طارئة. **لأنَّه** في فترة واحدة جرت في الماضي المعركة البحرية لسَلاَمين ومعركة القرطاجنِّيين بصقليَّة، واللَّتان لم تكونا تتَّجهان البتَّة نحو نفس النهاية. كما يتَّفق أيضاً أن يجري حدثان الواحد بعد الآخر في فترات مُتعاقبة، ولا يُفضيان البتّة إلى نهاية واحدة" (59 أ 17 ـ 21).

فإلى كلام أرسطو هذا رجَع بول ريكور عند تعريفه لصيغة التَّشْكيل القولي الذي يكوِّن، حسَبَ رأيه، نصّاً في شكله السَّردي. إنَّ "**الميثوس**" باعتباره "تجْميعاً لأحداثٍ مُنجَزة" هو عبارة عن عمليَّة **إنجاز الحبْكة**: "يتمثَّلُ إنجاز الحبكة أساساً في الاختيار وفي التَّنظيم للحوادث والأحداث المرويّة التي تجعل من القصّة حكاية "تامّة كاملة" ذات بداية ووسط ونهاية" (1986 ص13).

ولكي يكون هناك سَرْد، ينبغي أن يحصل تحويل على صعيد المُسْنَدات (ج) أثناء حدث الفعل. إنَّ فكرة الحدث تمكِّن من تدقيق المُكوِّن الزَّمني (أ) مع اطِّراح فكرة التَّتابع الزمني البسيط للحوادث. إنّ المفهوم الأرسطي **للحدث الواحد** المشكِّل لكلٍّ مُترابط الأجزاء ليس، على وجه التَّرجيح، شيئاً آخر غير الحدث التحويلي المُوالي، الذي يطغى عليه التمدُّد الذي سبق أن تكلّمنا عليه أعلاه:

وضعيّة أولية	**تحويل (يسعى أو يتحمّل)**	**وضعية نهائية**
قبل	**حدث الفعل**	**بَعْد**

إنَّ طرفَي الحدّ يمْكّنان من إعادة تعريف المُكوِّن (أ) وذلك بإدْماجه في الوحدة الحدثيَّة للحدث: لحظة 1 = **قبل حدث الفعل** (حدث وشيك = ز)، لحظة 5 = **بعد حدث الفعل** (إنجاز قريب العهد = ز + ق). ويتفرَّع الحدث ذاته إلى ثلاث لحظات:

لحظة 2 = **بداية حدث الفعل** (بدأ، شرعَ في)

لحظة 3 = **أثناء حدث الفعل** (وَاصَلَ)

لحظة 4 = **نهاية حدث الفعل** (فَرَغَ من)

إنَّ **وحدة الحدث** التي تحدّث عنها أرسطو، وقد أُعيدَ تعريفُها على هذا النَّحو، تُشبِه في الواقع الجُمَلَ القصصيَّة الخمْس المكوِّنة للمقطع القصصيّ الأساسيّ. ولكي نمرَّ من التَّتابع الزَّمني الخطّي البسيط للَّحظات (لحظة 1، لحظة 2... إلخ) إلى سَرْدٍ بأتمّ معنى الكلمة، لابدَّ من إجراء عمليَّة **تَسْريد** "narrativisation لحدث الفعل هذا، ومن الانتقال من التَّسلسل الزّمني إلى المنطق الفريد للسّرد الذي يُقدّم الجانب الإشكالي بواسطة العديد من الجُمل الكبرى ج ق **2** وج ق **4**.

(هـ) السببيّة القصصيّة: "إنَّ السَّرد يُفسِّر ويُنسِّق في الوقت نفسه الذي يَعْرض الوقائع، ويُعوِّض النِّظام السَّببيّ بالتَّسلسل الزَّمنيّ للأحداث" (سارتر 1947 ص147).

انطلق سارتر، في عَمَلِه المشهور، "**تفسير "الغريب**" " (1943)، من هذا المفهوم (**هـ**) للسَّرد حتى يفسِّر لماذا لا يمكن لرواية **كامو** Camus ان تُعتبَر سَرْداً. وقد عالج الفكرة نفسها في بحثٍ سنة 1938 حول دوس باسوس Dos Passos: "إنَّ السَّرد يُفسِّر نظام التَّسلسل الزمني ـ نظام من أجل الحياة ـ ويخفي تقريباً نظام الأسباب ـ نظام من أجل الفهم؛ إنَّ الحدَث لا يُلامسنا فهو يقع في منتصف الطريق بين الواقعة والقانون" (1947 ص20). فإذا كان الكاتب الأمريكي يبتكر حرفيّاً فنّاً للقصّ" فإنّه، لاسيَّما في "**التَّحويل في مانهاتن**" 1925، "لا توجد لحظة يُفاجَأ فيها النِّظام السببي تحت وطأة نظام التّأريخ. إنّه ليس من السَّرد

في شـيء: إنَّه الجريان المُتَلَعْثم للأحداث من خلال ذاكرة خام أثخنَتْها الثُّقوب، والذي يُلخِّص في كلمات فترة سنوات عديدة وذلك ليمتدَّ بفتورٍ إلى حادثٍ صغير" (1947 ص 21). فعوض الرَّبط سببيّا بين الأحداث، فإنَّ "رَوَى"، عند دوس باسوس، يعني "القيام بعمليّة جَمْع". كذلك الأمر في "**الغريب**" لألبير كامو، فإنَّ الجُمل تبدو مُتجاورة: "على نحو خاصّ، يقع تلافي كلّ أشكال الرّبط السببيّ التي قد تزرع في السَّرد بذرة التفسير والتي تُقيم بين اللحظة والأخرى نظاماً مختلفاً عن التَّتابع الخالص"، (1947 ص 143). وفي الاتِّجاه نفسه يذهب أ. روب ـ غرييه A. Robbe - Grillet في **من أجل رواية جديدة**: "إنَّ السَّرد مثلما يراه نُقَّادُنا الأكاديميُّون ـ وكذلك قُرّاء يسيرون على آثارهم ـ يمثِّل نظاماً .[...] إنَّ كلّ العناصر الفنيّة في السَّرد ـ الاستعمال المنظَّم للماضي البسيط وللضَّمير الثالث والتبنّي غير المشروط لجريان التسلسل الزّمني للأحداث والحِيَل الخطيّة والمُنحنى المُنظَّم للمُيولات وتمدُّد كل حلقة من الأحداث باتِّجاه نهايةٍ مَا ... إلخ ـ كلّ ذلك كان يهدف إلى فرض صورة كَوْنٍ ثابت ومُتماسك ومُتواصل ومُتوافق وقابل للحلّ" (1963 ص36-37).

إنّ "المنطق" القصصي قد حُوصِرَ تماماً من قِبَل ر. **بارت** عند كلامه عليه باعتباره منطقاً غيرَ نقيّ، ظلاًّ للمنطق، منطقاً مُحاكياً موصولاً بطُرُقنا في البرهنة وليس البتَّة بقواعد البرهنة الشكلية:

كلُّ شيء يجعلنا إذن نعتقد أنّ مُحرِّك النَّشاط القصصي هو الخلط أيضاً بين التعاقب والنتيجة فـ "**ما يأتي بَعْد**" يُقْرَأُ في السَّرد على أنّه **مُتَسَبَّب فيه** ممّا قد يجعل السَّرد في هذه الحالة تطبيقاً منظَّماً للخطإ المنطقي المُدَان من قِبل النَّهج السّكولاستيكيّ تحت صيغة: تابِعُ الشَّيْءِ هو بالضَّرورة نتيجةٌ له. (1966 ص10).

إنّ هذا السَّحْق للمنطق وللزّمنيّة هو قبل كلّ شيء من عَمَل "المنطق" المُتّصل بالجُمل الكبرى والذي بيّنه الرَّسم البياني المقطعي المُقترَح أعلاه، وهو رسْم بياني يُخْضِع لنوعٍ من الهرميَّة، مع تمييز ج ق **2** وج ق**4**، العلاقاتِ، على نحو مطلق وبسيط، بين اللحظات الخمس (ل) لكلِّ حدثٍ فعْلٍ. هكذا نفهم على نحو أفضل فكرة "**تَوْليفة من الأحداث**" التي تكلّم عليها أ. إيكو والمفهوم الأرسطي "**لحدث كامل**". ونفهم أيضاً أنَّ جمع أحداث مُرتَّبة وفق نظام تآريخ الأخبار أو الحوليَّات ... إلخ يمكن أن يُعْلَنَ أنّه غير سرديّ من قِبل أرسطو ومن قِبل بيراردييه دى باتو Bérardier de Bataut أيضاً: وفي هذه الحالة لا يتهيّأ إنجاز حبْكة يُهيمن عليه تقديمٌ لإشكاليةٍ تحملُ سِمَتَي **التَّعقيد - ج ق 2 والحلّ - ج ق 4**.

(و) **التقويم النّهائي** : (**الموعظة**): "فحتّى وإن تهيَّأ قيامُ كلِّ الوقائع، يبقى دائماً مطروحاً مشكِلُ فهْمها من خلال حَدَثٍ حُكْمٍ يصل إلى الإمساك بها مُجتمعةً عوض رؤيتها في شكل مجموعات" (ل. أو. مينك L.O. Mink 1969–1970).

إنَّ هذا المُكوِّن الأخير الذي وسَمَه ب. ريكور بـ"المتشكِّل" سيراً على خُطى فيلسوف اللّغة لويس أو. مينك Louis O. Mink – هو على وجه الترجيح مفتاحُ خُصوصيَّة السَّرد ونجده أيضاً لدى بيراردييه دى باتو:

"قليلون جدّا هم الذين يكُونون بأنفسهم في حالة استخلاص النتائج الحقيقية من الوقائع التي يقرؤونها. ينبغي إذن على الكاتب أن يسُدَّ هذا العجز حتى يُكْسِبَ عملَه النّجاعةَ التي تناسبُه" (1776 ص321–322).

ويضيف حول الحكاية الخياليّة:"إنّ القسم الأهمَّ فيها هو

الحكمة **الأخلاقية** التي تَرُوم القصْد إليها. وهنا يكمن الأساس الذي يدعمها" (ص 581)، ونجد الفكرة نفسها لدى ليسِّينغ Lessing الذي يُوحِّد، في بحثه **أفكار حول الحكاية الخيالية** بين المُكوِّنين (هـ) و(و) في تعريف أرِسطيّ جدّا للحدث باعتباره سلسلة من التَّغييرات التي "تشكِّل كلاًّ"، وهي مُجتمعة. فبالنسبة إلى ليسِّينغ، فإنّ وحدة المجموع تأتي من توافق كلّ الأقسام التي تفضي إلى نهاية واحدة: "إنَّ نهاية **الحكاية الخيالية**، والتي بسببها يتمّ إنشاؤها، هي القاعدة الأخلاقيّة". وفي الاتجاه نفسه يُدقِّق كلود سيمون، في خطاب تلقيه جائزة نوبل، مسار صناعة **الحكاية الخيالية**:

"حسَبَ المُعجم، فإنّ المعنى الأول لكلمة "**حكاية خياليّة**" هو الآتي: "سَرْد قصير نستخلص منه موعظةً". لكنَّ اعتراضاً يخطر مُباشرة بالبال: ففي الحقيقة يجري المسار الفعلي في صناعة **الحكاية الخياليَّة** على نحو مُعاكس بالضّبط لهذه الصّورة. وخلافاً لذلك، فإنَّ السَّرد هو الذي يقع استخلاصه من الموعظة. فبالنسبة إلى صانع **الحكاية الخياليّة**، هناك في البدء موعظة فترِد بعدها فقط الحكاية التي يتخيَّلها على سبيل البرهنة المصوَّرة وذلك لدعْم الحكمة والأمر الأخلاقي أو الأطروحة ممَّا يبحث الكاتب، بهذه الوسيلة، عن جعله أكثر تَجَلِّياً. (1986 ص 16)."

وسبق لإدغار آلان بو Edgar Allan Poe أنْ توصَّلَ، حول جنس قصصيّ مغاير تماماً، إلى النتيجة نفسها في ما وسَمه بـ (**طريقة نَظْم**) ممّا دعاه (**تشكُّل القصيدة**)، يقول: "يمكن أن أقول إنّ قصيدتي التي أصْنَعُهَا كانت قد وجدتْ بدايتها ـ في النهاية مثلما ينبغي أن تبدأ كلّ الأعمال الفنيّة [...]" (1951 ص991). "إنَّ مُخطَّطاً مَا جديراً بصفة مُخطَّط، ينبغي أن يكون مُعَدًّا بإتقان في

اتجاه فكّ العقدة قبل أن يُهاجم القلمُ القرطاسَ. فعن طريق التَّفكير الدائم في أحداث فكّ العقدة وهي تجرى أمام الناظريْن، يمكننا أن نَهَبَ مُخطَّطاً مَا ملامحَه الضروريَّة من المنطق ومن السَّببيَّة ـ جاعلين كلَّ الأحداث، وخاصّة الوتيرة العامّة، تتَّجه نحو تطوير القصْد" (ص984). وبالنسبة إلى سيِّد القَصّ العجيب، فإنَّ أوَّل الاعتبارات جميعها هو بطبيعة الحال "التأثير الذي يجب أن يحصل" (نفسه). إنَّ مفهوم التأثير هذا لا يخلو من نتائج على مستوى الأثر نفسه: "إذا كان عملٌ أدبيٌّ مَا طويلاً بحيث لا تُتاح قراءته في حصّة واحدة، يجب أن نخضع في هذه الحالة لحرمان أنفسنا من التأثير الكبير الهائل والنَّاتج عن وحدة الانطباع؛ لأنه إذا كان ضَّروريّاً من حصّتين للقراءة، فإنَّ شؤون العالَم تتفرّق وكلّ ما نُسمِّيه "مجموعاً" أو "كليّة" يتهدّم دفعةً واحدة" (ص386).

فعلى أساس كلِّ هذه الملاحظات، يكون من الضروريّ جدّا أن نضيف إلى النَّموذج الخُماسي للمقطع القصصي الأساسي جملةً كبرى تقويمية نهائية ("**موعظة**" ج ق Ω) تُعْطي المقطعَ معناه التشكُّليَّ بطريقة صريحة أو ضمنيّة قابلة لأن تُختَزَل، حسب الأجناس القصصيّة، بسهولة وعلى نحو متفاوت الدّرجات انطلاقاً من مُؤشرات يفكّ رموزَها القارئ.

إنَّ الكُتّاب يوضِّحون بجلاء هذه "التّكامليَّة "القصصيّة بين "مقطعٍ" و"تشكُّل". هكذا يتكلّم ميلان كونديرا Milan Kundera في **فنّ الرِّواية** على "**فنّ الاختزال**" باعتباره ضرورةً يشرحها بعبارات قريبة جدّا من عبارات إدغار أ. بو E. A. Poe: "تخيَّلُوا قصْراً عظيماً جدّا إلى درجة لا يمكن أن يطاله البصر. تخيَّلُوا وَصْلةً موسيقية رُباعيّة تدوم تسع ساعات. هناك حدود أنثروبولوجيّة لا يمكن تجاوزها مثل حدود الذَّاكرة على سبيل

المثال. ففي نهاية قراءتك ينبغي أن تكون قادراً على تذكُّر البداية. وخلافاً لذلك تستحيل الرِّواية مُشوَّهةً ويصبحُ وضوحُها المعماريُّ ضبابيّاً" (1986، 94). إنّ بُنية السّرد تضمن السّيطرة على تنوّع العناصر: فهي تُمكِّن، بضمان التّماسك، من الاستذكار ومن مقروئيَّة الملفوظات.

4. الفهم والاستذكار: إنَّ التأويل تقوده معرفةُ عالَم النَّص وتأثيرُ البُنَى الدّلاليّة الكبرى المَبْنيّة والبُنْية المقطعيّة المحدَّدة.

أ ـ معرفة العالم: وتجعل بالإمكان، وهي مُخزَّنة في الذّاكرة على مدًى طويل، إقامة ترابطات وإنشاء كُتل محلّية مُتماسكة من الجُمل. إنّها المعرفة التي تتيح مثلاً أن نُضيف، في السَّرد، الصِّلات المُعبَّر عنها بين الوقائع و/أو الجُمَل.

فبين جُمَل السَّرد [4]، المذكور ص50، يضع القارئُ الجملةَ "يجري لاجتياز الطريق" بين "جذبني أخي بضربة على جنبي "و بين" أنا وأخي بلغنا سويّاً وفي الوقت المناسب الجانب الآخر من الطريق". إنَّ المعرفة بالإشارات الضوئيّة تمكّن من إتمام المرحلة الأخيرة: "آليتُ على نفسي الاَّ أجتاز أبداً الطريق عندما يكون الضوء أخضر" وذلك لتأويلها في معنى "الضوء أخضر بالنسبة إلى السَّيارات".

وطبيعيّ أن تحتوي الأمثلة السَّردية قدْراً كبيراً من الثُّقوب التي تقع بين أطراف الخطاب الذين يعرف بعضُهم البعض الآخَر ويشتركون في المعارف نفسها (نفس الذكريات، نفس المراجع).

ب ـ البُنى الدّلاليّة الكبرى: إنَّ مستعمِل اللّغة، عندما يقرأ نصّاً أو مقطعاً من نصّ أو عندما يحاور أحداً، هو في حاجة إلى أن يعرف الموضوع على نحو إجماليّ. ولكي تتهيّأ إقامة علاقات

تماسك محلّي (فهْم الجُمل أو الجُمل الفرعيّة) ينبغي على الأقلّ على سبيل الافتراض، إقامةُ معنى عامّ أو "ثِيمَة" تخصّ مجموع النَّص أو المقطع. إنَّ العناوين (في المكتوب) مثل المُلخَّصات (في الشَّفويّ خاصّة) والتي كثيراً ما تسبق النصوص السّرديّة تُمكّن من بناء مثل هذه البُنَى الدلاليّة الكبرى المُساعِدة للذَّاكرة ولإنتاج استلزامات صحيحة.

إنَّ فكرة **بُنية دلالية كبرى أو قاعدة "ثيميَّة"** للنّصوص يمكن أن يقع إكْمالُها، على مستوى جريان التّتابع النصّي، بواسطة فكرة **التَّواصل "الثِّيميّ"** أو بالأحرى **الإيزوتوبيا**. إنّ مفهوم الإيزوتوبيا، وهي على قدر كبير من الأهمية في مجال لسانيات تنتبه للنصّ باعتباره وحدة خطاب، سَبقَ أن قُدِّم من قبل غريماس. ففي كتابه **في المعنى** ـ المُعمِّق لتفكيره في قضية وحدة الخطاب الإيزوتوبي ـ يتكلَّم على "مجموع متكرّر من المقولات الدّلالية يجعل من الممكن إجراء قراءة مطّردة للسَّرد" (ص188). ولكي يستطيع قارئٌ-سامعٌ النَّظر في النص على أنّه "**كُلٌّ**"، ينبغي عليه أن يتوصّل، من ناحية، إلى طرح بُنية دلاليّة كبرى، ومن ناحية أخرى، إلى أن يَشتقَّ منها نوعاً من **التَّواصل الدّلالي**. إنَّ فكَّ ضروبٍ من الغُموض في ملفوظ ما يوجِّهه بحث مثل هذا عن قراءة واحدة. (عُورضتْ مثلاً في السّرد العجيب باعتبارها تعكس تردّداً غير ثابت المنحى بين عنصرَيْ إيزوتوبيا على الأقل). ويتكلَّم غريماس، على صعيد الفواعل على **الإيزوتوبيا الفواعليّة** التي تتجلّى من خلال الظاهرة العامّة **للمعاودة** L'anaphore (الأصغر ... هو ... الابن الأصغر ... هذا الطفل ... إلخ). وعلى صعيد يتجاوز البُنية الكبرى، فإنّ الحدود الأربعة المشكِّلة للمربَّع العلامي توسَمُ بأنّها إيزوتوبيَّة. إنّها تُغري فعلاً بقراءةٍ مطَّردة للخطاب.

إنّ كلَّ مقارنة تُظهر إيزوتوبيا مُزدوجة قابلة لأنْ تتطوّر على امتداد سلسلة: "إنّ هذه الفتاة جميلةٌ مثل مادونا"[5]. وصفٌ يكشف عن تنافس على صعيد إيزوتوبيا مُزدوجة بين الإنسانيّ" و"الدّينيّ". إنَّ كلَّ إيزوتوبيا تكوِّن، إذن، بالنسبة إلى القارئ – السَّامع، سياجَ قراءة يسعى إلى إضفاء الانسجام على مساحة النّص وذلك بإزالة مظاهر الغُموض المُحتمَلة. إنَّ هذا المفهوم يُمكِّن من مقاربة حقيقة أخرى للخطاب: هي التنافر ذو الطّابع الإيزوتوبي المُتعدِّد. إنّ حكايةً غريبةً توظِّف على نحو منظَّم انزلاقاً كهذا لإيزوتوبيا (سياقيَّة) إلى أخرى، والخطاب الأدبيّ ذاتُه هو اشتغالٌ على التَّعدُّد الإيزوتوبي. ويمكننا في الواقع أن نتساءل هل توجد فعلاً أنواع خطاب أحاديّة الحوار فقط غير غامضة الدّلالة؟ وهل التواصل غير حامل دوماً لسوء التَّفاهم (؟).

إنَّ طابع تعدّد المعاني وتعدّد الإيزوتوبيا في السّرد الأدبي هو محلُّ إقرار بإجماعٍ. ولكنَّ هذه الخاصية لا ينبغي أن تحجبَ عنّا أنّه ما من خطابٍ خالٍ في الواقع وعلى نحوٍ كُلّي من طابع الوضوح والرّسم الواحد. إنَّ النماذج السرديّة "القابلة للقراءة" والموسومة بـ "المُتماسكة" هي نتيجة لمُناقضة: مجموعات صُغرى مُتنافرة (ومُتعدّدة الإيزوتوبيات) تأتلف لكي تتيح قراءةً لنصٍّ إيزوتوبي وعالَم (أصبح) مُنسجماً. إنَّ قراءة نص هو عبارة عن بناء لمسار او مسارات إيزوتوبيّة وهو شَقٌّ لطريق من خلال

---

(5) وصفٌ للعذراء، ويقال امرأة حسناء مثل مادونا، ووجه مادونا دلالة على الحُسْن المتفرّد والجاذبية راجع:
(*Le Petit Robert. Grand format*. Ed. 1996 p.1321) –المترجم.

"الكليشيَّات" والقوالب الجاهزة أو على النقيض من ذلك من خلال المواضع المختلفة واللاَّمنتظر.

ج ـ البنية المقطعيّة: عندما يعلن مُحادثٌ قائلاً: "سأروي لكم حكاية" أو عندما يهبُ نصٌّ مَا (أو مجرَّدُ مقطع) نفسَه للقراءة باعتباره سَرْداً فإنّ انتظاراً مَا وقاعدةً لتصنيف المعلومات يصبحان في حالة فعل. ولانكاد نستذكر إلاّ ما نفهمه[6]. وينعقد الفهم خاصّة على ما نتعرّف عليه. وكثيرة هي الأعمال التي أثبتتْ أنّ القُرّاء ـ السّامعين الذين ينتمون إلى نفس المجموعة يُلخِّصون دون عناء نماذجَ من السّرد المُتواضع عليه فيما بينهم في حين أنّهم يضلّون الطريق عندما يتعلّق الأمر بسردٍ أسطوري غير مُطابق لانتظاراتهم: "شخص البطل يتحوّل، وحلقات الأحداث تتتابع دون رباط ظاهر (أي سببيّ). وانتظام الحكاية غامض. إنَّ الحكاية تسير بالتأكيد وفق نَسَق قائم على نحو جيّد ولكنْ معروف فقط من قِبَل هنود وأنثروبولوجيّين"[7]. إنَّ الخُلاصة التي ترشح عن هذه التَّجربة واضحة: لا يمتلك الفواعلُ الذين يجري عليهم الاختبار مناويلَ ضمنيَّة (لا بُنْية دلاليّة كبرى مُرتبطة بمعارفهم عن العالَم المجسَّم وبمناويل حدثية أو بسيناريوهات مُخزَّنة في الذَّاكرة، ولا بُنية قصصيَّة من النّمط الخُماسي) قابلة للمقارنة بالمناويل التي كانوا يُطبّقونها بكلّ تلقائية على الحكايات

(6) م.ف. إرليش M.-F. Erlich وك.ليليك C. Leluc، الذاكرة الاصطلزامية ومستوى فهم النصّ في *Psychologie Française* عدد 3-4، مXXIII، 1978.

(7) و. كينتش W. Kintsch وت.أ. فان دايك T.A. Vandijk حول موضوع أسطورة هنديّة عن أصل الذُّرة والأيِّل: كيف نتذكّر ونلخّص الحكايات في **لُغات** *Langages*، 4، 1975، ص112.

المُتواضع عليها فيما بينهم. إنَّ كلَّ قارئ ـ سامع يتناول سرْداً ما انطلاقاً من نمط عامٍّ مبنيٍّ مُسبقاً في ذهنه.

عَبْرَ أشْكالٍ من التعديل الاجتماعي ومن الدّعم الدَّائم، فإنَّ إنتاج السَّرد المُهَيْكَل، في غالب الأحيان، وفق نَسَق نموذجيّ، يحوز قصبَ السَّبْق. إنَّ بواكير القَصِّ (قصص عجيبة، حكايات موجّهة إلى الأحداث من الأطفال) تخلِّف أثراً لأبنية معرفيّة تحكم الإنتاج وكذلك فهْم السّرد واستذكاره. إنَّ ذوي أعمارٍ تسع أو إحدى عشرة سنة تكون استعادتُهم للأحداث وللمعلومة العامّة تُشبه شيئاً فشيئاً استعادةَ الكهول ممّا هو مُطابق لنَسَق البُنية النّصيّة العُليا. فمع السنّ، يقع إضفاء انسجام لا جدال فيه على مقاييس الحُكْم على أهميّة المعلومة[8]. إنّ الباحث الأمريكي ج.م. ماندلر Jean M.Mandler ذهب بعيداً في هذا الاتجاه وهو ينقل تجربةً أُنجِزَتْ في ليبيريا. عدّة فِرقٍ من اللّيبيريِّين من ستٍّ سنوات إلى خمسين سنة، مُتَمدْرسين وغير مُتَمدْرسين، مُتعلِّمين وغير مُتعلِّمين كان بإمكانهم إنتاج أبنية التذكّر نفسها تماماً مثل طلبةٍ أمريكيِّين سمعوا السّرد ذاته. إنّ هذه المُعطيات تبدو، بالإضافة إلى ذلك، محلَّ تأكيد بواسطة عدّة أعمال وقعت مباشرتُها مع قُرّاء يشْكون من صُعوبات عُضويّة في القراءة ومع صُمّ يقرؤون بواسطة الشّفاه ومع أطفال يعانون من اضطرابات

(8) راجع ج. دنهيير G. Denhière وج. لانجيفان J. Langevin، **"المقارنة والاستذكار في السّرد" : مظاهر وراثية ومقارنية**، وثيقة عدد 156، ERA 235، باريس III، 1981. ومن أجل بانوراما دوليّة راجع عدد 356، 1981-1982 من *Bulletin de Psychologie*. وأنظر أيضاً **"حصل ذلك مرّة..."** إشراف ج. دنهيير، منشورات المطبوعات الجامعية لِ "ليل" Lille، 1984.

في اللُّغة. ومن هنالك إلى الكلام على المعرفة الشَّاملة Universel Cognitif التي تُنْجَز تدريجيّاً انطلاقاً من سماع نَماذجَ سرديّةٍ تُنقَل عبر الرّواية الشفويّة، لا تُوجد إلا خُطوة اجتازها ماندلر دون تردُّد حسب ما يبدو.

وعلى سبيل التلخيص، فإنّ العمليّات المعرفيّة هي على وجه الترجيح ونمطيّاً التالية : يُعِدّ الفَاعِلُ دلالاتٍ (يستدعي معرفةً من ذاكرتِه على مدًى بعيد) انطلاقاً من مُعطيات مَحسوسة ومَوصوفة (مُعيّنة). تتكوّن الدَّلالة، وفق مراحل، على قاعدة الجُمَل الصُّغرى المجمَّعة في شكل حُزَم محدَّدة وذلك لضمان صلتها بالجمل الموصوفة خلال المرحلةً المُوالية. وعندما لا تتيح الجُمَلُ المحدَّدة إعادة تكوين الفهْم ـ التَّجسيم للنصّ، فإنَّ تراجعاً إلى الوراء (استذكاريّاً أوْ/وَنصّيّاً) يصبح أمراً لا محيد عنه، ويمكن للفاعل أن يمدّ بنفسه جسوراً جديدة بين حُزَمِ الجُمَل. إنَّ المعلومة المخزَّنة في موقع ج ق1 ـ توجيه تؤدِّي دور المعلومة الأساسيّة أي نقطة المرْسَى بالنسبة إلى ضمّ المعلومات الجديدة. إنّ المعلومة الموصوفة، خلال القراءة ـ السّماع، تُقَوَّم حسَب وظيفة الجِدَّة وعلى صعيد صِلتها بالانتظارات والتوقُّعات.

II ـ التَّقويم والتلفُّظ :

لقد رأينا، في أنماط السَّرد الأكثر انسجاماً وهيكليّةً، أنَّ الجُمَل القصصيّة الكبرى تنظِّم التلاحم ـ التماسك النّصيّ (العامّ والخاصّ) وفق نَسَق مقطعيّ. إنَّ هذا الاختزال القصصيّ للتّنافر في مقطعٍ نصّيٍّ لا ينبغي أن يَحْجُبَ الحركة المُزدوجة للانتظام القصصيّ ولاندراج السَّرد في مقام التّبادل القوليّ. ونظراً للإسراف في التوقّف عند الثبات المقطعي للنّمط النصّي

القصصي، يُخْشَى أن نُخطئ في إصابة الحركة التي تُميِّز أيّ حدثٍ قوليّ. إنّ الأخذ بعين الاعتبار للإحْكَام الدَّائم لأنظمة الوَسْم لدى المتلفِّظ - الرّاوي والمتلفِّظ - القارئ - السَّامع ينبغي أن يعينَنا على عدم اعتبار "لغة السَّرد" بمثابة أداة مقَعَّدة وواضحة، موضوعيّة ومُحايدة ولكنْ بمثابة نظام مُنفتح على التّلاؤم الذّاتي الدّاخلي.

1. التعرّف على "القصْد": الانفتاح الحواريّ للسَّرد.-

لنعدْ إلى السَّرد [3] المذكور ص25 دون أن نعيد هنا سياق الحوار الذي جرى بين الشخصيْن. إنَّ الفائدة من هذا المثال تكمن في أنّ السّرد يُفْتَرَض أن يجيب عن ضرورة تفسيرية: أن يقع إفهام (أو معرفة)، شيءٍ مَا عبْر التَّعريف بأسطورة القدِّيس ديمتري. وفي نهاية السَّرد، يطرح فوكا مع ذلك سؤالاً يتوصّل كلُّ رَاوٍ جيّد بصفة عامّة إلى تجنّبه، وهو الذي كتب عنه لابوف قائلاً:

هناك طرُقٌ عديدة لرواية الحكاية نفسها، ويمكن أن نُنْطقَها بأشياء مُختلفة جدّا أو بلا شيء. إنَّ الحكاية التي لا تقول شيئاً تستدعي مُلاحظة سخيفة: "وبَعْدُ؟". إنَّ هذا السؤال يتوصّل الرّاوي الجيّد دوماً إلى تجنّبه فيعرف كيف يصرف عنه التفكير. يعرف كيف يصنع سرْدَه، وقد اكتملَ، على نحوٍ تكون فيه المُلاحظة الوحيدة المُناسبة هي: "حقّا؟" أو أية عبارة أخرى قادرة على بيان الطّابع المأثور للأحداث المرويَّة" (1972، ص303).

وبسبب ردّ فعل فوكا اضطُرَّ كاليابيف إلى إعادة قراءة حكايته بنفسه. هكذا ينتقل من مخطَّط حدث الشخوص إلى المُخطّط المعرفي للموعظة القابلة لأن تُستخلص من هذه الخُرافة في سياق الحوار الجاري.

ولتعذّر القدرة على إجراء **تحليل** دقيق (برامج **قصصيّة**، **تعارض** المضامين الأوليَّة والختاميّة ...إلخ)، **فإنَّه على** القارئ- السَّامع أن يكون قادراً على الاعتماد على بعض العناصر النّصيّة: إنّ حدث الخطاب، وإنْ بلغ غاية قُصوى من الصَّرامة والدقّة فضلاً عن حُسن التَّسيير، فإنَّه يمكن دوماً أن يُفضِي إلى فشل. إنَّ كلّ مُتلفِّظ - رَاوٍ يحرص على الظَّفر بسَمَاعٍ متيقِّظٍ. إنَّ هذا **التوجُّه نحو الآخر** من شأنه أن يُهَيْكِل التلفُّظ القصصيّ. وعلى التحليل أن يضع في الاعتبار مُكوِّناً تفاعلياً أساسيّا هو: **القصْد**. ولا يتعلّق الأمر بمجرَّد **قَصْدٍ للتعريف بسلسلة من الأحداث** (لا ينبغي إذن الاكتفاء بالبُعْد العرضي والمقطعي للحكاية مثل حكاية القدّيس ديمتري)، ولكن يتعلَّق الأمر خاصّة **بقَصْدِ إنتاج تأثير** بواسطة التعرُّف من قِبَل المُؤوِّل (القارئ - السَّامع) لجانبٍ كلِّيٍّ دَالٍّ هو: البُعْد التشكّلي للحكاية في سياق التَّبادل.

إنَّ التعرُّف من قِبَل المُؤوِّل لقَصْد المتلفِّظ ينهض على كفاءة مُسبقة هي: المعرفة والقدرة على متابعة حكاية ولْنعْنِ بهذا فهْماً لمضمونٍ (وقائع، كلمات، أفكار، مشاعر الفواعل) باعتباره متتابعاً ومسيَّراً من توجيه خاصّ. إنَّ تحليل البُنية المقطعية بيَّنَ أنّ **تلخيص** (ج ق 5) كلّ حكاية يشكِّلُ قطبَ جاذبيّة، فالقارئ - السَّامع وكأنَّه مدفوع إلى الأمام بواسطة الجُمَل القصصيَّة الكبرى المُتتابعة. ويُتَمِّمُ هذا الاندفاعَ بواسطة **انتظار**. وبما أنَّ كلَّ قَصٍّ يجرِي في الزَّمن، فهو يضيف إلى هذا الانتظار نوعاً من الشكّ: فحلّ العقدة يمكن أن يتأخَّر، وعدّة خيارات وانقسامات يمكن أن تطرأ. إنَّ البَنية القصصيَّة لاتجعل "**الموعظة** "-ج ق Ω لا محذوفة ولا متوَقَّعة ولكنْ قبل كلّ شيء **مقبولة** في إطار نظام التّواصل المنطقي. ولنقل **مقبولة بعد انقضاء**

الأمر في لمحة استذكارية تشمل علاقات النهاية بالسلسلة الحدثية. ويكفي أنَّ المقبوليَّة تكتسب أهميّة أكثر من التوقُّعيَّة، فهذا يفسِّر أنّ الرّاوي يمكنه، في بعض الأحيان، بواسطة تلْخيص ج ق م، أن يكشف عن النِّهاية في حكايته فلا يكفي أن يكون التسلسل مقبولاً ولكن ينبغي أن يكون أيضاً مُؤثِّراً ومُفاجئاً ومُهِمّاً. إنّ فهْم القَصْد يمكن أن يتدعَّم على ثلاثة مستويات:

أ) المنطق المقطعي للحكاية المرويّة وللنصّ باعتباره سَرْداً، ويمكن للبُعْد العَرَضيّ، مع مظاهر تردّده الدّاخلية، أن يكتفي بذاته.

ب) موعظة: صريحة، وهي إذ تكشف عن الهدف التَّعليمي – **الأخلاقي** للقَصّ وتوجِّه الحساب التأويلي بَلْهَ أن تعْطي أمراً، يمكنها أن تُسَهِّل الحُكْم الذّهني وتوجِّه العبور من نظام التسلسل الزّمني المقطعي إلى النظام التشكّلي.

ج) تقويمات تُخْقَنُ بها عدّة مواضع في السَّرد، وهي إذ تُعَلِّقُ أحياناً جريان الأحداث، فإنّها تستطيع التحرُّك للحدِّ من الأخطاء خلال العبور من "العَرَضيّ" إلى الإمساك بالمجموع الذي يلامس الأحداث في كلّيتها. إنَّ التعليقات التقويميّة تهدف إلى الحدِّ من الأخطاء التأويليّة وذلك بالكشف عن **قيمة** السَّرد كما تقدِّم البُعد العامّ التشكُّلي الذي ينظر نظرة كلِّية في أجزاء التسلسل الزّمني للأحداث.

ففي الحالة الأولى: **أ) يُعْطي النِّظام القصصي للمؤوِّل** التَّعليمات للتفكير مليّاً في تلخيص الحكاية التي يستهدفها المتلفِّظ ـ الرّاوي، وهذا على قاعدة الجمل القصصيّة الكبرى. وفي الحالة الثانية **ب)** تعيد التَّقويمات المحليّة في إطار التقويم النّهائي (ج ق Ω) تأويل الحكاية بعد انقضاء الأمر. وفي الحالتيْن فإنّ السّرد يتجه نحو تواصل يقتضي الإمساك ببُعْده الثُّنائي وبتمَدُّده

التَّكْوينـيّ: "تتابع مُنظَّم للأحداث (مقطع نصِّـي) وسِمَة الكُلِّيَّة Totalité (التشكُّل). **في المثال** [3] **عبثاً** يحاول فوكا أن يتأكَّد من أنَّ كالياييف يسعى إلى أن يقول له شيئاً، فلم يتعرَّفْ لا على ما يريد أن يقوله له ولاعلى نواياه. فلا كالياييف ولاَ السِّياق يقودان **فوكا** إلى فهم دلالة الخُرافة. لذلك يُمكن الكلام على فشلٍ على مستوى حَدَثِ القصِّ. وهذا الفشل لا يتنزَّل على مستوىً **المعنى الحَرْفي** للحكاية ولكن على مستوى **المعنى المُتولِّد** أي على مستوى **الحساب التَّأويليّ للمعنى المقاميّ**. إنَّ كلّ حساب تأويلي يضيف قواعدَ من التناسب الحواري إلى المعنى الحرفي للملفوظ: **فهنا**، ما هو فِعْلُ هذه الخرافة في سياق التَّبادل (الحوار والمقام)؟ إنّ إعادة بناء القوّة ومغزى السَّرد في الانتقال من المعنى الحرفي إلى المعنى المقامي التفاعلي (و/أو السِّياقي).

ويبدو لي من الممكن أن أبْسط في اتِّجاهٍ كهذا مُلاحظةً لِـ لابوف، يقول:

إذا فهمْنا أنّ سَرْداً **ما** يلعب **دوراً شبيهاً**، في خطابٍ مَا، **بمجرَّد حدثٍ كلاميّ**، فإنّنا نفترض في المقابل أنّ السّامع يَقْدر على أن يردّ بطريقة مُناسبة على ذلك الحدث. إنَّ وصفنا العامّ جدّا **لمكانة السَّرد في الحوار** يتمثّل في كونه **يهَب نفسَه باعتباره جملةً عامَّة**. وليس من الضَّروريّ أن يكون السّامع موافقاً على الجُملة ولا أن يكون حتّى في حالة عدم رضًى عنها. ولكنْ يمكن أن يقول للرّاوي إنَّه فَهِمَ كيف ينبغي أن يُؤَوَّلَ هذا السَّرد وإنّه يميل بكلّ بداهة إلى أن يقدّم جملة خاصة" (1977 ص109 أنا أسطّر).

إنَّ فكرة **الجُمْلة العامَّة**" هذه تنضمُّ إلى ما سمّيتُه **البُعْد التَّشكُّلي للخطاب القصصيّ** أو **جُملته الدَّلاليَّة الكُبْرى**. إنَّ

السّرد هو أقلّ تعلّقاً بوفاقٍ أو بخلاف حول **الجُملة الدّلاليّة الكبرى** للحكاية منه بتعرّفٍ للتشكّل الّذي على قاعدته يصبح للسّرد معنًى (ومن ثَمَّ لكلام المتلفِّظ ـ الرّاوي). فإذا "أرادَ" السَّرد أنْ يغْنِيَ شيئاً مَا لشخْصٍ مَا، فإنَّنا نفهم أنَّه ينبغي عليه تجنّب هذه الصِّيغ الحتميَّة: "أوه ! أفّ !"، "هذا لا يدوم !" وأخرى مثل "وماذا بعد؟". إنَّ كلّ متلفِّظ مُلْزَم بتبرير احتلاله (الأحاديّ الحوار) للفضاء الاجتماعي للتَّبادل القوليّ (زمن سَرْدِه).

إنَّ علْم القَصّ كثيراً ما أهمل وعلى نحو مُؤكَّد كوْنَ كلّ سردٍ يقع تبادلُه مُقابلَ تعرُّفٍ مُزدوج: **تعرُّف القصْد**، ويُنظر إليه باعتباره جملة خاصّة و**تعرُّف الفاعل ـ المتلفّظ ذاته**. بالإضافة إلى أنَّ نتيجة كلِّ تبادل هي خاضعة للشكّ ولركوب الخطر: أي عدم الاستيلاء على اهتمام (أو رغبة) الآخر. إنّ الحكْي هو مشروع مُعرَّض للخطر ومفتوح دوماً على إمكانية عدم الفهْم. إنَّ الانسجام المقطعيّ للآلة القصصيّة هو قبل كلِّ شيء وسيلة لمُجابهة تهديد كهذا (عدم الفهم)، ولكنْ ينبغي أن نضيف إليها الجُمَل الأخرى التي حدَّدها **لابوف** و **والتزكي**.

2. الجُمَل "الحُرَّة": سبَق أن كان هذا موضوع **التَّوجيه (والإخبار)** ولكن هذه الجملة الكبرى تلعب دوراً جليلاً في التّرسيخ التفاعلي للسّرد. وسأنظر أيضاً في حالات **التَّلخيص والسُّقوط** (أو **النِّهاية**) **والتَّقويم**. ولنستخلصْ، بالنسبة إلى **لابوف**، أنَّ كُلّاً مِن هذه الجُمَل تنخرط في حواريَّة أساسيَّة: **التوجيه** (ج ق1)، مع **أشكال الإخبار** يمثل ردّاً على سؤال يتضمّنُ سلسلة من الأسئلة الضمنيّة: مَنْ؟ متى؟ ماذا؟ أين؟ إنَّ **التَّلخيص** (ج ق م) يُجيب عن سؤالٍ مِن نمطٍ: بماذا يتعلّق الأمر؟ إنَّ الجُمل التي تضمن التطوُّر (ج ق2 وج ق 3) تجيب عن سؤال

يُتَرجم بحقٍّ الانتظار : وبعد، ماذا حدث؟ أمّا النتيجة النّهائيّة (ج ق 4 وج ق5) فتتناسب مع سؤالٍ من نمط : كيف تمَّ ذلك؟ ويُفترَض بالنسبة إلى **التَّقويم** أن يجيب عن سؤالٍ ضمنيّ : "وماذا بعد؟ أمّا **السُّقوط** فخُصوصيّتُه في إزاحة كلِّ سؤال وذلك ببيان أنّ كلّ ما سبق من أسئلة لا مُبرّرَ لوجوده.

ويبدو لي أنَّ هذه النُّقطة أساسيّة لأنّنا نجد أنفسنا، ونحن نعرّف الجُمل الكبرى على هذا النحو، في إطار مفهوم تلفّظي للوحدات اللّسانية. وقد استعاد لابوف و والتزكي، دون أن يعرفا، طروحات باختين Bakhtine وفولوشينوف Volochinov اللّذيْن ألحّا كثيراً على أنّه على قاعدة تفرّع الخطاب إلى أقسام "نكتشف التطابق مع ردود الفعل المتوقّعة من السّامع أو القارئ" (1977، ص158). ويمكن أن نطبّق كلمة بكلمة على الجُمَل الكبرى ما يقوله هذان الأخيران على الفقرات: "تبدو الفقرات، في بعض سِماتها الأساسيّة، مُماثلة للرُّدود في الحوار. ويتعلّق الأمر، على نحوٍ مَا، بحواراتٍ مُنْهَكَة ومتحوِّلة إلى تلفُّظات ـ أحاديَّة الحوار" (نفسه).

أ) **التَّوجيه والعَقْد التلفُّظي**: أنْ يكون السّرد قادراً على الانخراط في تبادل فيقطع بالتالي الحوار، قاد لابوف إلى تقديم **قاعدة التَّوجيه القصصي**: إذا رَجَعَ المتكلّم إلى حدثٍ سابق في لحظة التَّحادث، وإذا لم يتهيّأ لهذا الحدث، زيادةً على ذلك، أن يُؤَوَّل باعتباره حدثاً كلاميّا كاملاً، فإنّه ينبغي لمُحادِثِهِ إذن أن يستمع إلى هذا المرجع على أساس أنّه توجيه لسرْدٍ سيأتي. إنَّ القاعدة الحواريّة (والمعرفيّة) التي تريد من الأحاديث أن تكون على صِلة بموضوع الحوار لا يتمّ خَرْقُها إلاَّ في الظَّاهر بواسطة هذا النَّمط من التَّسلسل. وفي الواقع، كثيراً ما يَرِدُ **التَّلخيصُ** للتَّخفيف من جفاف التَّسلسل، أو سرعان ما يُتيح **التَّقويمُ**، وقد

وقع ضبط الهدف من أخذ الكلمة، للمتلفِّظ - السامع (ولكن أيضاً لكلّ قارئ) تجنّبَ عمل إعادة بناء شاقٌ جدّا.

وحول **التَّوجيه** ترتسم قضايا **العَقد التلفّظي الذي** يربط المتلفِّظ (الرّاوي) بالمتلفَّظ له (السَّامع - القارئ) **والسؤال الأوَّلي** (الصّريح أو الضمني) الذي كثيراً مَا يسبق أخذ الكلمة القصصيّة. هكذا في هذا المثال المأخود من مقابلة صحفيَّة لمسؤول قديم في (CIA)، منشورة في (*Le point*) (18 آب - أغسطس عدد 413 ص 92):

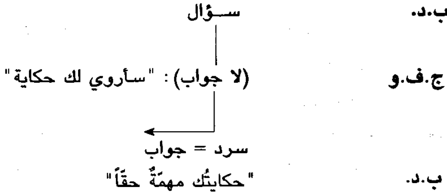
[14] **(بيير ديسغروب)** *Pierre Desgraupes*: ماذا **تقصد** بـ"التَّكفيريِّين"؟

(الجنرال فيرنون والترز *Vernon Walters*): سأروي لك حكاية .... "التكفيريّة" هذا ما يُنْقل كاهلَنا، سيِّد ديسغروب! ....(9)

(ب د) : حكايتُك مُهمّةٌ حقّاً ...

إنَّ الانتقال من الحوار إلى الحوار **القصصيّ الأحاديّ** يتمّ هنا على نحو صريح، ويبدو تلخيص **الجنرال**، وهو يُعيد استعمال كلمة "مُتَّهم"، ناطقاً بما يلي: أجَبْتُ عن طلبك التفسيرَ. ويؤكّد الصحفيُّ، وقد تبيّنَ **الفائدة** من الحكاية، أنَّ أثَراً (للمعنى) قد حصل فعْلاً وأنَّ قَطْع الحوار لم يُخِلَّ بالحكمة المُراد صَرْفُ الكلام **حَوْلها**، وذلك على صعيد محور "الثِّيمة" التي ينهض عليها الحوار:

(9) ويرد مَثَلٌ أذكره في العدد 30 من مجلّة **تطبيقات** *Pratiques* (ميتز **Metz** 1981).



ففي هذا النَّمط من التَّبادل يُمثِّل السَّرد قِسْماً منْ **"سؤال أوّليّ"**. إنَّ المنطق الحواريّ للسّؤال الأوّلي يُفْرِزُ إلْزَاماً متبادَلاً: يجد الرّاوي نفسه مُجْبَراً على اختيار جواب مقبول في حقل السؤال (إلاّ إذا تهرّبَ أو اختار القطيعة بله الصِّراع المفتوح). ويمكن للسّامع ـ المؤوِّل، من جِهته، أن يفترضَ، على الأقلّ في مرحلةٍ أولى، وجود إرادة تعاونيّة لدى المتلفّظ ـ الرّاوي. بذلك يمكنه محاولة إقامة صلة بين الحكاية (الخارجة عن الموضوع في الظاهر) وبين سؤالها الأوَّليّ[10].

لقد اقترح هـ. ب. غرايس H. P. Grice أنْ يُطلق صفة عمليّة رئيسة مُزدوجة[11] على هذا النّوع من المصادرة الحواريّة. يتعلّق الأمر بنوع من **العَقْد التلفُّظيّ الضِّمنيّ** المُوجَّه نحو تلافي كلّ قطيعة على مستوى انسجام التَّبادلات. ويوجَدُ قيْدٌ مزدوج على قاعدة كلّ تلفّظ:

(10) راجع **حواريّات** لـ ف. جاك:
F. Jacques, *Dialogiques*, PUF, 1979, p. 159-166.

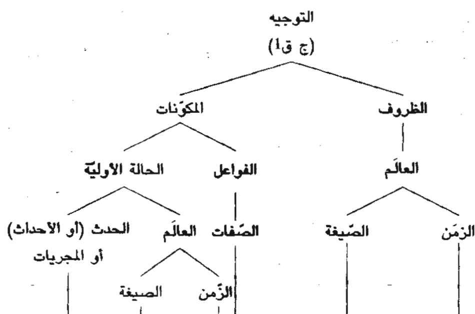
(11) المَنطق والتخاطُب، ترجمة فرنسية، العدد 30 من **تواصلات** *Communications* (سوي Seuil 1979).

أ) قَيْد التَّوافق مع الفرضيات المُسبقة ومع الإطار الدّلالي للتبادل (بنيتُه الدّلاليَّة الكبرى أو "الثِّيميَّة" (الغَرضيَّة)):

ب) قَيْد الإخْبَاريَّة، وهي التي تُظهر بجلاء الرَّدَّ: "حكايتُكَ مهمَّةٌ حقّاً" على سبيل المقابل الضِّديّ الدّقيق للصيغة الحتميّة: "وماذا بعد؟" والتي يمكن دائماً أن تشْفعَ قَصّاً مَا.

إنَّ الطابع التعاوني للتلفُّظ(12) مثلما يُوجَد على مستوى قاعدة التأويل يُوجد على مستوى قاعدة إنتاج السَّرد. إنَّ المُتلفِّظ - الرَّاوي يبحث عن إنتاج أكثر ما يمكن من التأثير في مُحاوره. بيد أنّ فعاليّةً كهذه يتمّ الظَّفر بها مُقابل درجةٍ مُعيَّنة من التَّعاون. فهي إذن تشكِّل على نحو جيّد **وسيلة لخدمة استراتيجيا قوليّة.**

إنَّ الإشارات الإخبارية المُكوِّنة لكلِّ **توجيه (أو عَرْض أو حالة أوليَّة ج ق1)** يمكن أن يقع التَّمثيل لها على هذا النَّحو:



(12) وهي أطروحة أُ. إيكو U. Eco في (*Lector in fabula*) ذات العنوان الفرعي البليغ: "أو التعاون التأويلي في النّصوص القصصيّة".

إنَّ الجملة الأولى من المثال [13]، المذكور بالصفحة 94، تقدّم بجلاء **الظروف الزّمنيّة (الزّمن) للعَالَم**: "صباحاً وبعد ليلة عاصفة"، **والمُكوّن**: الفواعل ـ الأعوان ("أهل القرية") مع وصف حالهم ("في ذهول") **والمُكوّن الحدثي للوضعيّة الأوليّة**: "عاصفة" و"جسْر مهدّم".

ب) التّلخيص والمدخل ـ التّقديم ودورات الكلام: ينبغي التمييز جيّداً بين **بداية** السّرد **(ج ق 1 ـ التوجيه)** وبين افتتاح دورة كلام قصصيّة مُنْجَزَة بواسطة "مداخل–تقديمات" أو على نحو أكثر توسُّعاً بواسطة **تلخيص**. إنّ المتلفّظ الذي يروم أن يبدأ السّرد، عليه أن يقطع دورات الكلام متى يستأثر بالفضاء التّفاعلي فيتحوّل إلى راوٍ. ومن أجل هذا العمل يتوفّر على ملفوظات يُسمّيها هـ. ساكس H.Sacks "مداخل–تقديمات":

[16] سأروي لك حكاية عن منفعة صالحة.

[17] هل تعرف هذه الأخيرة؟

[18] أنظر، بالمناسبة، هذا يذكّرني ...

أو كذلك الملفوظ في المثال [15][13]

[15] "سأروي لك حكايةً.

إنَّ كلّ هذه المُحاولات تستدعي في المُقابل علامةً (قوليّة أو غير قوليّة) للقبول أو الرّفض. إنّ القصّ سيأخذ مجراه (أو لن

(13) أثبت المؤلّف خطأ [15] بدل [14] انظر ص149 (وص107 (النسخة الفرنسية)) (المترجم).

يأخذ مجراه) على نحو يتفاوت إيجابيّةً وذلك وفق وضعيّة المُتلفِّظ ووفق الانتباه المَرِن، السّاخر أو المُحترز للمتلفَّظ له.

وكثيراً ما يقع التعويل، عوض مجرّد "مداخل ـ تقديمات"، على تلخيص موجَّهٍ نحو فرض أخذ الكلمة القصصيّة عبر الكشف، مع فاعل الحكاية، عن الفائدة والهدف، على نحو ما يبيِّن المثال التالي:

[19] ما إنْ نجحْتُ في إقناع صبيّ .... كان أولد دوك سيمون Old Doc Simon... نجحْتُ في إقناعِه بعدم الضّغطِ على الزّناد.

عبثاً حاولَ المُتلفِّظ السامع، في هذه الحالة الأولى، أن يعرفَ المخرج الإيجابي للحكاية التي ستُروى له، فظلّت الفائدة مُثارة بواسطة الطابع الاستثنائي للحادث. إنَّ الامتلاء التقويمي للتّلخيص يُتيحُ الإشارة، عبر مدخل اللّعبة، إلى فائدة ما سيلي بعد ذلك. وهنا أيضاً أجدني مُنجذباً إلى الإحالة على طروحات فريق باختين حول أهمية النّبرة القيميَّة أو التقديريَّة في كلّ حادث تلفُّظٍ: "إنَّ كلَّ تلفّظٍ يحتوي قبل كلّ شيء على توجيهٍ تقديريٍّ". وإلى هذا الشّكل من التقويم تعطي الأطروحة الحواريّة والتفاعليّة كلّ قوّتها: إنّ التقديريَّ–التقويميَّ مُوجَّهٌ نحو المتلفَّظِ له.

والمثال المُوالي، في هذه النقطة بالذّات، سَاطِعٌ:

[20] انا انظرْ امّي إنّها تلقّتْ واحدةً انا انظر امّي إنّها تلقّتْ بِـ مرّةً أخرى أمّي عندما كانت فتاةً تلقّت ضَرْ.... ضَرْباً لاسعاً على الكَفَل// كفلها كان عارياً تماماً//هذا يؤلم///.

إنّ الرّاوي الشاب حاول، بواسطة تدخُّله المُضني الذي طبعه التّكرار وسرعة التدفُّق الأوليَّة (غياب الوقف)، أن يستولي على

الكلام وأن يشدَّ الانتباه المفيد **لأصدقائه** ذوي الخمس سنوات ونصف السنة. ودون أن يتنفّس حاول في البدء، وهو يربط ربْطاً سريعاً بين كلماته، أن يحتلّ بكثافة فضاءً جهوريّاً لم يكن قد مُنِحَه لأوّل وهلةٍ. وفي مرحلة ثانية، تدلُّ أشكال الوقف على أنّ انتباه أعضاء الفريق قد شُدَّ في النّهاية. وهذا النجاح في أخذ الكلمة من قبَلِ رَاوٍ غير مُمْتَلِك للسّلطة من ناحية مؤسَّسَاتِيَّة (محلُّه من الفريق) يرتبط بالطابع التقويميّ القويّ **للتّلخيص**. فدون **تلخيص** مبنيّ على نحو جيّد كان يمكن أن يتعذّر عليه فرضُ نفسه.

إنَّ **التّلخيص** يلعب إذن دور **الانتقال من التّحاور إلى السّرد** وخاصّة إلى **فرض أخذ الكلمة القصصيّة.**

ج) **السُّقوط أو "النِّهاية**: ينبغي التمييز بين نهاية السّرد (ج ق 5) واختتام دورة الكلام المنجَزة بواسطة هذه الجملة. إنَّ السقوط الذي يعلن عن نهاية دورة الكلام يمكِّن من حَلّ مشكلة أيِّ كلامٍ قصصيٍّ: كيف النِّهاية؟ كيف تحديدُ اختتام يعيدُ إدراج الحوار ويضع من جديد المُتلفِّظ له في موقع المُتلفِّظ؟ إنَّ **السُّقوط** مُوجَّهٌ إلى إعادة المُحاورين إلى حاضر التّبادل. ويلحُّ **لابوف** على أنّ الامر يتعلّق بإزاحة كلّ سؤال جديد حول السَّرد. ويمكن للصِّيَغ أن تكون مُقْتَضَبَة:

[21] **وها هو أشوأ**

[22] **إنّه كلّ شيء.**

أو **تقويميّة** كأوضح ما تكون:

[23] نعم[14]، هذا الشِّجار كان أحد الشِّجارات الأكثر أهميَّة.

أو مركَّزة بأكثر جلاءً على الخُلاصات المُستفادة من أجل الحاضر ("موعظة"):

[13] "اِشربوا أصدقائي الأعزّاء فلقد أثبتُّم ذلك،

أنّ الكانتربرو جيّدة جدّاً

لا يمكن الاستغناء عنها".

[24] أَتعرفون هذا الصبيّ الذي أخرجني من الماء؟ مارأيُك في ذلك؟ إنّه يعمل مُخْبِراً في اتِّحاد المدينة Union city وأراه من حين لآخر.

[25] ومنذ ذلك اليوم لا تريد فيرونيك Véronique أبداً الذهاب إلى هناك // لا تريد أبداً المرورَ بالممرّ.

د) التقويم: لقد سبق أن أُثيرتْ، على نحو أفقيّ، مسألة المعطيات التقويميّة. إنَّ التقويم شكْلاً يمكن تنزيلُه ثِنْي السَّرد وفي آخِره كما في المثاليْن [4] ص50 و[13] ص94 كما يمكن للتَّقويم أيضاً أن يكتسح السَّرد كلَّه مثلما يُلاحظ ذلك **لابوف** بخصوص موضوع المثال [2] (الوارد ص24) الذي درسَه في نهاية عمله (**الكلام العادي**).

وفي (Therapeutic Discourse) يقدّم لابوف **قاعدةً للجواب القصصي** التي تكمِّل ما قلتُه على **التّوجيه** و**للسؤال الأوّلي**: "إذا طلَبَ (**أ**) معلومة من (**ب**) وبدأ (**ب**) مباشرة السَّرد (كما هي

(14) ترد (نعم) هنا في سياق إمّا (السُّخرية) وإمّا (الشكّ) بمعنى (Ouais) وليس (Oui) فقط (المترجم).

الحال في المثال [14]، فإنّ (أ) يفهم أنّ القسم التقويميّ للسّرد سيحمل المعلومة المطلوبة" (ص145). فما بين أنماط السَّرد التي تحتوي تقويمات مُنجزة وبين التي تطلب، وهي خالية من التقويم، من السّامع ـ القارئ أنْ يُجْريَ، دون أدنى عَوْن، كامل الحساب التأويليّ، يُمكن ملاحظة درجات متنوِّعة:

أ) يمكن للرَّاوي أن يقطع السَّرد حتى ينزِّل وحْده فائدة الحكاية. وفي أقصى حدٍّ يصبح السّرد محضّ خلفيّة لتفاعلٍ ربّما يلعب المتلفِّظ خلاله حول هويّته الخاصّة. ويجيب س. كونسولي S. Consoli بجلاء على سؤال طرحه سابقاً بارت: "مُقَابِلَ ماذا يتمّ تبادلُ السَّرد؟" قائلاً: "مقابل حالةٍ عاطفيّة متولِّدة لدى المرسَل إليه وهي ذاتها قابلة لأنْ يتواصل معها الرّاوي (...) إنّ الطريقة التي تتمّ بها الاستجابة للانتظار المتعالق لكلّ تلفُّظ، وفضاء رغبة الآخر الذي يتمطَّط ويتحرّك على امتداد الإنتاج القولي، يحدِّدان شرطاً خاصّاً بالسّرد يتكوّنُ ويلعب في كلّ لحظة على وتَرِ استمراره على خلفيّة الفائدة التي يواصل توليدها لدى المرسَل إليه.

ب) يمكن للرَّاوي أن يرويِ أحاسيسه الماضية وذلك لتضْخيم سَرْدِه. كما يمكنه أيضاً أنْ يُنَزِّل التقويمات على أفواه شخوصه. هكذا يتَّضح ذلك ثنْيَ المثال [14]:

استدار الملكُ نحو وزيره الأوّل وقال: كنتُ أعرف أنّ الاميركيين غريبو الأطوار ولكنْ لم أكن أعرف أنّهم أكثر غرابةً من هذا.

إنَّ هذا النمط من التَّقويم المضمَّن في خطابٍ مَرْويّ عن الشخوص يعوِّض الغياب على صعيد الملفوظ التأويلي للمتلفِّظ ـ الرّاوي ذاته. إنَّ ملفوظاتٍ مثل هذه تُسهم في مَقْروئيّة

فِعْل الفواعل (الفعل الحدثي)؛ فحتّى وإن بدتْ واقعةً عن بُعْد، فإنّها تؤكّد المنظور المُزدوج لكلِّ قَصٍّ: أنْ تُرْوى حكايةٌ مع تأويلها وذلك لتوجيه عملية تفكيكها.

ج) التَّقويم عن طريق الفعل البسيط للفواعل: في المثال [4] (ص50) يمرّ التقويم بوصف الفعل الواحد للأخويْن: "وفي مفترق طرقٍ كنّا أردْنا الاجتياز دون انتباه. وكان الضَّوء أخضر". إنّ العَوْدَ الزّمني إلى الوراء يسِمُ بجلاء فكّ الارتباط بالجانب التأويلي.

وعلى سبيل التلخيص، فإنّ المسالك التقويمية تعلّقُ، بدرجات مُتفاوتة، الحدثَ المرويّ كما إنّ أخفَّ فكّ ارتباطٍ من شأنه أن يلفتَ انتباه القارئ ـ السّامع. ولعلّه بات من الضروريّ إحصاء المُعطيات الإشاريَّة والصَّوْتَانيَّة التَّعبيريّة Phonétisme expressif والتَّصويغات النَّغميّة (على صعيد الشفوي) موصولةً بأدوات التكثيف intensificateurs (أدوات التحديد الكمّي Quantificateurs، مظاهر التكرار، ملفوظات طَقْسيَّة أو مُحَاكِيَات) وبأساليب النّفي والصِّيغيَّات والاستفهام والمستقبل واستعمال (أو) وأساليب التفضيل وبأشكال التفسير (الحصْريّ والسببيّ) وبمظاهر التّوازي (مظاهر تقريب الحوادث)، ولكنْ لابدّ من لفْت النّظر، لكي نقف على الأساسيِّ من القضايا، إلى أنّه يَنْضاف إلى التمدُّد بين الحوادث المتتابعة (مخطَّط مقطعيّ) والتَّشَكُّل الدَّلاليّ الأكبر تمدُّدٌ بين الجُمل القصصيّة الخالصة والمعطيات التقويميّة.

3. نَحْوُ مواقِع الصَّوت القَصَصِيّ: من وجهة نظر حدَث القَصّ، يجدر بنا التَّمييز ـ سَيْراً على رسْم أعمال ج. جينيت ـ بين عدّة مواقع ممكنة للصّوت القصصيّ. إنّ هذا التنوّع على مستوى المواقع والإكراهات الأساسية التي تتحكّم فيه تفسّر بما يكفي

تنوّعَ صيغ السَّرد والاختلافات التي نلاحظها أحياناً من داخل السّرد ذاته.

أ) منذ الوقت الذي يبدأ فيه السّرد، يُوجَد على الأقلّ صوتٌ قصصيّ لا ينبغي الخلْط بينه وبين الكاتب، الفاعل السِّيَر ذاتيّ، التاريخيّ، الواقع خارج الحقل النصّي. إنّ الصّوت القصصي يمكن أن يُقدَّم باعتباره خارجاً تماماً عن الحكاية المرويّة: إذ ينعقد الكلام بصفة عامّة على **الرّاوي المُختلف عن عالَم الحكاية** Narrateur hétérodiégétique. أمَّا إذا تجسّمَ الرّاوي من خلال شخْصٍ ما في الحكاية فينعقد الكلام عندئذٍ على **الرّاوي المُؤتلف مع عالم الحكاية** Narrateur homodiégétique.

إنّ لهذا التّمييز الأول نتائجَ على مستوى اختيار مَعَالم الشخصيّة. إنّ القَصّ المؤتلف مع عالم الحكاية يكون بصفة عامّة من خلال ضمير المتكلّم المفرد [**أنا**] في حين يكاد يكون القصُّ المختلف عن عالم الحكاية محصوراً في ضمير الغائب مفرداً ومثنًى وجمعاً [**هو ـ هما ـ هم/هي ـ هما ـ هنّ**]. إنَّ استثناءً من نمط ضمير [**أنتم**] المُلاحَظ في **التّعديل** لميشيل بيتور Michel Butor يبدو قابلاً للالتباس بالقَصّ المختلف عن عالَم الحكاية ولكنْ هذا لا يضع إذن التمييز الأوّل موضع شكٍّ.

ب) وجهة النَّظر المُختارة من الصّوت القصصي ـ سواء أكانت بصريّة (رَأَى) أم سمعيّة (أنصتَ) ـ يُمكن أن تتغيَّر. إنّ القصّ المؤتلف مع عالم الحكاية بواسطة ضمير المتكلّم يقتضي **تَبْئيراً داخليّاً**. إنّ السَّردَ المُنجَزَ من قِبَل رُواةٍ مُتعدِّدين هو وحده يتيحُ إذن تغيير التّبئير الذي يظلّ، في كلّ الحالات، داخليّاً.

وفي القصّ المختلف عن عالم الحكاية بواسطة الضّمائر [هو

ـ هم/هي ـ هنّ] **يتّصل الامر بتبئير صِفْر** إذا ما سَبَرَ الصّوتُ القصصيُّ العليمُ بكلّ شيء، ببراعةٍ فائقة، دخيلاءَ الشّخوص وهي تبلّغنا ما تراه وما تسمعه ومَا تُحِسُّ به وما تعرفه. إنّ **التّبئير الخارجيّ** يقدّم، في المقابل، الأحداث والحوادث دون أن يُفسّر أسبابها وبواعثها، إلخ. فهو قريب من مجرّد محضر جلسة. وفي المقابل يتناسب مع **التبئير الدّاخليّ** حَصْرٌ للصّوت القصصي في منظور الشّخص (واحد أو عِدّة على نحو متتابع).

إنّ نتائج هذه الأنماط الثلاثة من المنظورات على صعيد تقبّل السّرد هامّةٌ؛ فتأثيرات الحقيقة، وهي تأثيرات كبرى في الحالتين الأوليْن، تُفْسِحُ المجالَ لذاتيّةٍ معلَنةٍ ـ للصّوت القصصي ذاته أو لشخوصٍ ـ عندما يكون التّبئير داخليّاً. إنّ انفجار الحقيقة هو إذن كامنٌ: انفجار حقيقة مُتماثل مع انفجار الفاعل أو الفواعل أنفسهم.

ج) إنّ العلاقات بين الرّاوي والمَرْويّ له (المرسَل إليه ـ أنتَ / أنتم ـ في السّرد) تتغيّر في السّرد المخْتلف عن عالم الحكاية من وجهة نظر حدثِ التّواصل القصصي. فإذا بدت الحكايةُ تروي نفسها فإنّ الرّاوي يكون ضمنيّاً: " لا أَحَدَ يتكلّم هنا" (بنفينيست Benveniste). وفي هذه الحالة، وفي ظلّ غياب **(الأنا)** فإنّ **(أنتَ/ أنتم)** ممّا يتّصل بالمرويّ له لا يمكن إلاّ أن يبقى هو الآخر ضمنيّاً. وعندما يتدخّل الرّاوي على نحو صريح فإنّه يمكن عند الاقتضاء أن يتوجّه إلى مرويٍّ له صريح.

أمّا في السّرد المُؤتَلِف مع عالم الحكاية فإنّه يقع تقديم القصّ إمّا باعتباره مُحرَّراً ضمنيًا من قِبل راوٍ دون مَرْويّ له صريح وإمّا باعتباره محرَّراً صراحةً من أجل مرسَلٍ إليه يمكن أن يكون صريحاً أو لا يكون.

إنّ هذا النَّحو الأساسي للقصّ يُعْطي فكرةً عن التّعقيد على صعيد العلاقات والعوائق التي تفعل فعلها، على مستوى جميع الأجناس القصصيّة، في الصِّلات على صعيد الحَكْي (القَصّ)، والمَحْكِيّ (الحكاية) والحَاكِي (السَّرد نصّاً). إنّ هذا التعقيد على مستوى الإمكانات يفسّر التنوّع الرّائع للسّرد. إنّ إمكانيّة اللّعب مع أو ضدّ عوائق هذه المُكوِّنات تُفسّر، بالنسبة إليها، التَّدمير والابتكار للأشكال القصصيّة العاديّة وكذلك الأدبية. ويمكن أن نؤكّد دون تخوّف أنّ الأشكال الجديدة للقَصّ تُبْتَكَرُ من داخل هذه العوائق. إنَّ الإبداعيّة تنهض، سواء هنا أم هناك في كلّ ما يتّصل باللّغة البشريّة، على وجود قواعد هي بصفة عامّة ضمنيّة والَّتي انعقد هدفُ هذا الكتاب على إعطاء فكرة عنها.

الخاتمة

الواقع أنّ انعقاد مُعظم الكلام على السَّرد الشفوي والحدث العاديّ وأنماط السّرد الإشهاري أو الموصول بالخطاب المُقدَّس وعلى الشريط المُصوَّر (وكان يمكننا الكلام على السّينما أو المسرح)، لا ينبغي أن يُنْسِيَنَا النّواة الصُّلبة التي تظلّ موضوع علم القصّ: الحكاية الخياليَّة La FABLE، أي "الرّسم البياني الأساسي للقَصّ، منطق الأحداث وتركيب الشّخوص، جريان الحوادث المُنتظمة زمنياً" (أُ. إيكو، 1985، ص 133). إنّ الفصل III ألَحّ على الفروق الفاصلة المُتواترة بين السّرد باعتباره حكاية خياليّة (حكاية مرويّة) وباعتباره **فاعلاً** (السَّرد الرّاوي)، أي على هذا الضّرب من المقطع النصّي من الجُمَل مع فروقها الزّمنيّة الفاصلة واستطراداتها الوصفيّة وأشكال وَقْفها التّقويميّ (الفصل V).

وإذا كان الفصل IV قد لفَتَ النّظر إلى المساهمة الثابتة لأعمال السّيميائية القصصيّة فإنّه لزامٌ علينا بالرّغم من كلّ ذلك التنبيه إلى مُجازفةٍ بديهيّة والإشارة إلى ما يفصلنا عن هذه السّيميائية. ففي مقدّمة كتاب **في المعنى** II يرسم غريماس "الوجه الجديد للسّيميائيّة" (ص18):

إنّ السّيميائية وقد انحصر طُموحُها بدايةً في الاهتمام بالطبقة الوحيدة لأنماط الخطاب القصصي سَعَتْ بصفة طبيعية إلى تكوين

تركيب قَصَصيّ. فاتضح إذن أنّ هذا الأخير يمكن أن يُستعملَ ويَعْرض كلّ ضروب الخطاب على السّواء: **كلّ خطاب إذن هو قَصَصيّ. إنّ القَصَصيّة تُوجَد إذن مُفْرَغَةً من مضمونها المفاهيمي**" (ص 17–18، أنا أسطِّر).

إنّ غريماس وكورتيس Courtés (1979، ص 249) وقد حدّداً المشروع السيميائيّ باعتباره "قصصيَّةً معَمَّمَةً" مُعتَبِرَيْن هذه القصصيّة بمثابة "المبدإ المنظِّم لكلّ خطاب" يُذَوِّبان الموضوع القولي في "علْمِ دلالةٍ" عميقٍ جدًا يزعم أن يعرض، بالمصطلحات نفسها، للقصائد والنّصوص التفسيرية والحِجَاجيّة والوصفيّة أو الإلزاميّة ـ التعليميّة: لذلك يحقّ لنا أن نتساءل عمّا إذا كان نموذجٌ كهذا غير نافذ بما يكفي ومُعَمِّماً جدّاً.

وخلافاً لذلك، ألْحَحْنا على خُصوصيّة **النّص القصصي**. إنّ حركة الفصل V في اتجاه القراءة والفهم وتوجيهات القراءة التي يحملها السطح النَّصّي مثلما تحملها البنية المقطعيّة لفتتْ النّظر إلى ضرورة أن تكون هناك مُقاربة مُختلفة تربط بين النّصيّة (نصيّة "السّطح" : الرّاوي) وبين القراءة ـ الفهْم. إنّ كلّ نصّ ـ والسّرد مثل غيره ـ يبوح بعددٍ مَا من الأشياء على سبيل الافتراض والتقدير والإضمار، بقدرِ مَا، على الأقلّ: لا يمكن فعلاً أن نقول أبداً **كلّ شيء**. إنّ الجُمل الكبرى هي نِتاجٌ لتكاثف المعلومة (التّلخيص) وكذلك لتوسعةٍ مَا (اقتضاءات) انطلاقاً من النّص. إنّ النّصيّةَ لا تُحدَّد بواسطة سياجها البُنيوي ولكن بواسطةِ **انفتاحها** في اتّجاه القارئ/السّامع الذي يحدَّدُ باعتباره مُؤوِّلاً.

وفي سنة 1979 نشَر أ. إيكو *Lector in Fabula* الذي لم يُترجم إلى الفرنسية إلاّ سنة 1985. واختار بكلّ جرأة، في هذا

الكتاب، نفس الموضوع الذي اخترناه: "**ظاهرة القَصَصيَّة المُجسَّمة قوْلاً باعتبارها مُؤَوَّلةً مِنْ قِبل قارئ مُتعاون**" (ص09). إنَّ الفصل V من المفروض أن يُتيح فَهم الكلام ذاته لِـ أُ. إيكو وتوسيعه: "أن ندرسَ كيف يُقرَأ النّص (بمجرّد أن يُنتَج) وكيف ينبغي أن يكون كلُّ وصفٍ لبنية النص هو في الوقت نفسه الوصفَ لحركات القراءة التي يفرضها" (ص10). إنّ مُقاربته لمفهوم "التعاون" التأويلي يُقارب بين تمشّيه وتمشّي البراغماتية النّصية المُتنبِّهة إلى المُعطيات **التّوجيهيّة**.

أن يدور الكلام هكذا على البراغماتية النّصيّة، فهذا يعني الاهتمام بالقواعد التي تحكم اشتغال الخطاب القصصي باعتباره تواصُلاً، والأخْذ بعين الاعتبار لبراغماتية التّواصل القصصيّ، كما يعني أيضاً تجاوز الإكراهات الخطّيّة للمقطع الحدثي إلى الدّلالة العامّة (البُنية الدّلاليّة الكبرى) للنصّ باعتباره مستودَعَ الكلمات التي تُنشئ الحوادث والشُّخُوص. إنّ أدنى سَرْدٍ، وقد قُدَّ من كلمات، لَيَعُجُّ بالقرائن التي كثيراً ما تخْفى قيمتها الدّلاليّة بالنسبة إلى القارئ/السّامع عن الرّاوي ذاته. لكن غالباً ما تكونُ لديه القرائن المُختارة عن قصد: في الفرضيّة التي سيعرف المرسَلُ إليه (بفضل مخزون التمثيلات التي يتقاسمها مع المرسِل) كيفيّة إعادة بناء تلك القرائن ضمنها (...) إنّ الكاتب لا يني يقترح على القارئ ملفوظات قام هو نفسُه بالتّقدير الجيِّد المُسْبق لقيمة القرينة فيها (أي الاقتضاءات التي سيتوصَّل إليها القارئ بالقدْر الذي يتقاسم فيه مع الكاتب نفس العالم الثقافي)" (فلاهو Flahaut، 1981، ص 307). هكذا تتشكَّل حقيقة المَرْوِيّ وفعاليّة القَصّ.

إنّ ثلاثيّة **الميميزيس** (المحاكاة) التي تكلّم عليها ب. ريكور

P. Ricoeur **في الزَّمان والسَّرد*** تُقاربُ قسماً كبيراً ممّا يمكن أن نعتبره موضوعاً للبراغماتية النصّية.

إنّ الميميزيس (المحاكاة) الاولى أو مُخطّط ما قبل التّصوير - والواقعة في محلٍّ أعلى من النّصيّة - هي ميميزيس (محاكاة) الحبكة باعتبارها تأليفاً لأحداثٍ مُتجذّرة في المُتكوِّن سلفاً. هي ذاكرةُ ما يأخذُهُ النّصُّ على عاتقه ويحاول أن يجعله مفهوماً، فهي إذن تَسِمُ عمليّة ترسيخ التأليف القصصي في الفهم التطبيقي للقارئ: "إنّ فعل المُحاكاة أو تمثيل الحدث هو قبل كلّ شيء فهْمٌ قَبْليٌّ لما هو قائم في الفعل الإنسانيّ: في جوانبه الدَّلاليَّة والعلاميّة والزمانيّة. فعلى أساس هذا الفهم القَبْلي الجامع بين الشاعر وقارئه ينهض إنجاز الحبكة، ومعه تنهض الميميزيس (المحاكاة) النصّية والأدبيّة" (ريكور، 1983، ص 100).

أمّا الميميزيس (المحاكاة) الثانية، مُخطَّط التَّتابع والتشكّل، فهي "مدار التّحليل" (ريكور 1983، ص86) ويمكن تعريفُها باعتبارها نشاطاً مُنْتِجاً للحبكة المُتمثلة في اعتبار تتابع الأحداث في مجموعها، وذلك لنجعل منها كُلاًّ مُنَظَّماً ذا بداية ونهاية. وعلى سبيل الوَصْل، فإنّ لحظة العمليّة التَّشَكُّلِيَّة تجعل من الحوادث الفرديّة حكاية وتؤلِّف، في شكل كُلٍّ، بين عناصر مُتنافرة. وبعبارة أخرى، فإنّ إنجاز الحبكة يتيح تجميع سلسلة من الأحداث في صيغَةِ كُلٍّ دالٍّ ذي "صورةٍ" متوَفِّرٍ على **بدايةٍ فتعْقيدٍ** على صعيد الأحداث **فحلٍّ ونهايةٍ** ممّا يمكن أن يكون محلَّ متابعةٍ ممّنْ

(*) بول ريكور، **الزمان والسرد 3/1**، ترجمة: سعيد الغانمي وَ فلاح رحيم، دار الكتاب الجديد المتحدة، بيروت، 2006.

يقرأ الحكاية أو "يسمعها". فعلى لحظة الميميزيس (المحاكاة) هذه أساساً انعقد الفصل V.

أمَّا بالنسبة إلى الميميزيس (المحاكاة) الثالثة أو مخطَّط إعادة التّصوير، وهي أقلُّ درجةً من النّص فَـ "تَسِمُ تقاطعِ عالم النّص وعالم السّامع أو القارئ. هو إذن تقاطعُ عَالَمٍ مُتشكّلٍ [...] وعالَم ينتشر فيه الحدث الفعلي وينشر زمنيّتَه المخصوصة" (ريكور، 1983، ص109). إنَّ هذه اللحظة التي يتوافق فيها القارئ مع عالَم الأثر تُوجَدُ أيضاً في الأثر ذاتِه. وبعبارةٍ أخرى، فإنّ الأثر الذي يفرز النّص، هذا الضّرب من "إعادة التشكُّل" لتجربة القارئ التي تُنجزها القراءة، ليس هو في الحقيقة بخارج عن النصّ ذاتِه وعن دلالته. إنّ ريكور يُقيم التّقابل بين "سرد تاريخيّ" و"سرد تَخَيُّلي" انطلاقاً من ادّعاء الحقيقة التي تتحدّد بواسطتها العلاقة الثالثة للميميزيس (المحاكاة) (1984، ص، 12) ولْنُشِرْ في الأثناء إلى أنّ موضوع الرّدّ الأخير للرّاوي في مسرحيّة (**المُنْصِفون**)، في المثال [3] ـ ص25 ـ هو الذي يُعطي فعلاً معنًى للسرد المُتشكّل وذلك بإظهار تقاطع عالَم السَّرد والعالَم الذي يجري فيه التّبادل بين كالياييف وفوكا. ويشير ريكور أيضاً إلى أنّه "مع السّامع ومع القارئ" "ينتهي مسار الميميزيس (المحاكاة)" وإلى أنّ "نشاط الميميزيس (المحاكاة) لا يجد الطّرف المستهدَف بواسطة قوّتة الدّافعة في النّص الشعري فقط ولكنْ في المتفرِّج أو القارئ" (1983، ص77).

إنَّ المظهر الثلاثي للنّشاط الميميزيسي (المحاكاتي – التقليدي) يمكّن من لفتِ النظر إلى أهميّة الميميزيس (المحاكاة) 2 باعتبارها موقع العبور من الرّفيع (الذّاكرة) إلى الخفيض

(الانتظار) على مستوى النّص. وهذا ينفتح على رفضٍ موفّق للانغلاق دخل "السِّياج" (البُنيوي) للنصّ ولكنْ، في المُقابل، إذا ما وقع إيلاء مكانة هامّة للقارئ (وهي نقطة مفصليّة بين الميميزيس (المحاكاة) 2 والميميزيس (المحاكاة) 3، فإنّ أطروحة بول ريكور تُهْمِل جانبها المتماثِل بين الميميزيس (المحاكاة) 1 والميميزيس (المحاكاة) 2 وهو: مُنْتِج السَّرد. وفي النّهاية، فإنّ حدود هذه المقترحات من أجل نظريّة عامّة للسّرد تبدو في الامتياز الممنوح للفنّ القصصيّ: إنّ ب. ريكور ينزِّل السَّرد العادي ضمن الميميزيس (المحاكاة) 1 (1984، ص230 و77) دون أن ينزِّل ضمن الميميزيس (المحاكاة) 2 إلاّ الأعمال الكبرى التي يتمُّ التشريع لها وتقويمُها من قِبَل المؤسَّسة الأدبية. وآمل أن أكون قد بيّنْتُ حُدودَ مثل هذا الموقف.

على سبيل الاختتام

حول "ليلة لاسان لورنزو la San Lorenzo"

"لا يتعلّق الأمر بفيلم عن الحرب العالمية الثانية ولا أيضاً بفيلم تاريخيٍّ. إنّه يُترجم بالعكس رغبة راهنة: الرّغبة في رواية حكاية، ليست مجرّد حكاية وإنما حكاية جميلة: حكاية خياليّة أو ربّما خُرافة أو أُغنية حركيّة. إنّها الحاجة التي تشعر بها الأمّ إزاء ابنها النّائم، في بداية الفيلم. ثم أنتم تعرفون أنّنا مُؤرخون سيّئون جدّاً: ننطلق من حادث واقعيّ لنختلق مجازاً. إنّ كلّ مجموعة تؤكّد وجودها بفضل هذه الرّوايات التي ترويها لنفسها. هي روايات تأخذ في البدء من الحقيقة ثمّ يستولي الرواة بعد ذلك عليها فيتمّ تحوير الأحداث سواء بالإشادة بها أم بإغفالها" (Paolo et Vittorio Taviani, le Nouvel Observateur du 30 Octobre 1982)

نهاية "اسم الوردة":

"كلما قرأت على نفسي القصة التي تولّدت منها، قلّ اقتناعي بأن فيها حبكة تتعدى التسلسل الطبيعي للأحداث وللأزمنة التي كانت تصل بينها. وإنه لمن الصعب، على هذا الراهب المسن الذي

يقف على عتبة الموت، أن لا يعرف إن كانت الرسالة التي كتبها تحمل معنى خفياً أو أكثر من معنى أو معاني متعدّدة، أو أنها عديمة المعنى"(*).

(أُمبرتو إيكو، 1980)

(*) نص مقتبس من كتاب لِـ أمبرتو إيكو **اسم الوردة**، ترجمه عن الإيطالية أحمد الصمعي، صادر عن دار الكتاب الجديدة المتحدة، بيروت، 2013، ص571.

فهرس المصطلحات[1]

أ

اتّصال	Conjonction
اختلال	Déséquilibre
أدوات التَّحْديد الكمِّي	Quantificateurs
أدوات التَّكثيف	Intensificateurs
أدوار ثِيميَّة	Rôles thématiques
إساءة	Méfait
أساليب النَّفي	Négations
استذكار	Mémorisation
اسم موصول	Connecteur
الأعمال القصصيّة للخطاب	Actes du discours narratifs
افتراض	Virtualité
أفق انتظار	Horizon d'attente
إقامة العلاقة	Mise en relation
إقامة الوضعيَّة	Mise en situation
أقسام	Parties
إنجاز	Performance
إنجاز الحِبْكة	Mise-en-intrigue
انفصال	Disjonction
أوصاف	qualifications

(1) رتبنا المصطلحات ترتيباً هجائيًا باعتبار الحرف الأوّل.

إيزوتوبيا	Isotopie

ب

بداية	Début
برنامج قصصي	Programme narratif
بطل موسوم	Héros marqué
بنية السطح	Structure de surface
بنية عميقة	Structure profonde

ت

تأهيل	Qualification
تبْئير خارجي	Focalisation externe
تبْئير داخلي	Focalisation interne
تبْئير صفر	Focalisation zéro
تتابع	Succession
تتابع حدثي	Succession d'événement
تتابع زمني	Succession temporelle
تحسُّن	Amélioration
التَّحليل القرائني	Analyse indicielle
تحوّل اتصالي	Transformation conjonctive
تحوّل انفصالي	Transformation disjonctive
تحيين	Actualisation
تدهور	Dégradation
ترتيب أجزاء الكلام	Dipositio
تشْريد	Narrativisation
تشابك	Entrelacement

Modalisation	تصويغ
Modulations prosodiques	تصْويغات نغميّة
Enchâssement	تضمين
Développement	تطوُّر
Poly-isotopie	تعدّد الإيزوتوبيا
Polysémie	تعدّد المعاني
Reconnaissance	تعرّف
Complication	تعقيد
Evaluation	تقويم
Résumé	تلخيص
Réception de l'aide	تلقّي المعونة
Cohésion	تماسك
Assimilation	التّمثل
Equilibre	توازن
Continuité thématique	تواصل ثِيمي
Complicité involontaire	تواطؤ لاإرادي
Orientation	توجيه
L'orientation appréciative de l'énoncé	التّوجيه التّثميني للملفوظ
Prévisibilité	تَوَقُّعيّة
Scansion d'événements	تَوْليفة من الأحداث
Sous-thèmes	ثِيمَات فرعيّة
Thème	ثِيمَة
Thème-titre	الثّيمة–العنوان

ث

ثبت اصطلاحي	Nomenclature

ج

جُمَل- نَوَيات	Propositions - noyaux

ح

حَاكٍ	Racontant
حبْكة	Intrigue
حدَث الفعل	Procès
حكاية خيالية	Fable
حلّ	Résolution

خ

خَرْق-انتهاك	Interdiction-violation
الخصائص	Propriétés
خلاصة	Conclusion

د

دوائر الحدث	Sphères d'action

ر

رَاوٍ	Narrateur
رَاوٍ مؤتلِف مع عالَم الحكاية	Narrateur homodiégétique
راو مختلِف عن عالَم الحكاية	Narrateur hétérodiégétique

ز

زمان	Temps

س

سرد	Récit
سرعة السّرد	Vitesse du récit
سقوط	Chute
سلسلة وصفية	Série descriptive
سيميائيّة قصصيّة	Sémiotique narrative

ش

الشّخص الحامل	Personnage support
الشّخص الفاعل	Personnage acteur
شكل	Forme
شَكْلَنَة	Formalisation

ص

صفات	Qualités
صناعة الثّيمات	Thématisation
صَوْتانيّة تعبيريّة	Phonétisme expressif
صيَغ	Modalités
صيغة الإرادة	Modalité du vouloir
صِيغيّات	Modaux

ظ

ظهير	Adjuvant

ع

عامل	Actant
عامل فاعل	Actant sujet
عَرْض	Exposition
عقاب	Châtiment
عَقْد تلفظي	Contrat énonciatif
عُقْدة	Nœud
علاقة تواصل	Relation de communication
علاقة مقاومة	Relation de lutte
عِلْم القَصّ	Narratologie

ف

فاعل	Sujet
فاعل	Acteur
فاعل الحال	Sujet d'état
فاعل الفعل	Sujet de faire
فاعل مسيِّر	Sujet opérateur
فاعل مضادّ	Anti-sujet
فعل الإدراك	Verbe de perception
فعل محوِّل	Faire transformateur
فَكّ العُقدة	Dénouement

ق

قرائن	Indices
قرائن مُخْبِرة	Indices informants
قَصّ	Narration
قطْع	Interruption

ك

كفاءة	Compétence
كفاءة صيغيّة	Compétence modale
كلام	Parole

م

مَثَل	Parabole
مَجاز	Métaphore
مُحَاكِيَات	Onomatopées
مَحْكِيّ	Raconté
مُرَبّع سيميائيّ	Carré sémiotique
المُرْسِل	Destinateur
المُرْسَل إليه	Destinataire
مُرْسِل نهائيّ	Destinateur final
مركّب عام	Syntaxe générale
مَرْوِيّ له	Narrataire
مَرْوِيّ له صريح	Narrataire explicite
مَرْوِيّ له ضِمْني	Narrataire implicite

مسالك الإقناع	Inventio
مستوى عاملي	Niveau actantiel
مستوى فاعلي	Niveau actoriel
مسند وظيفي	Prédicat fonctionnel
مسندات	Prédicats
مسندات متحوِّلة	Prédicats transformés
مشير مقاميّ	Deixis
المظاهر	Aspects
مظاهر التّكرار	Répétitions
مُعارِض	Opposant
مُعاودة	Anaphore
معايير تكنولوجيّة	Normes technologiques
معايير جماليّة	Normes esthétiques
معايير لسانيّة	Normes linguistiques
معطيات إشاريّة	Données gestuelles
مقارنة	Comparaison
مقروئيّة الملفوظات	Lisibilité des énoncés
مقطع	Séquence
مقطع وصفي	Séquence descriptive
مكان	Lieu
ملفوظ الفعل	Enoncé du faire
ملفوظ قصصي	Enoncé narratif
ملفوظات طقسيّة	Enoncés rituels
منطق الحدث	Logique de l'action

مَنْع–حظْر	Interdiction-prohibition
مواجهة المحنة	Affrontement de l'épreuve
موضوع	Objet
موضوع الوصف	Objet de la description
موضوع ذو قيمة	Objet de valeur
موقع عامليّ	Position actantielle
ميميزيس (محاكاة)	Mimesis
ميثوس	Mythos

ن

نتيجة	Résultat
نصْر	Victoire
نَمْذَجَة عَامِليَّة	Typologie actantielle
نَقْص	Manque
نِهاية	Coda

و

وجهة النَّظر الواصفة	Point de vue descripteur
وحدة الحدث	Unité de l'action
وحْدة ثيمية	Unité thématique
وسَط رفيع	Milieu élevé
وصف	Description
وضعية	Situation
وظائف مُذْكِيَات	Fonctions catalyses
وظيفة	Fonction
وقْف	Pause

المراجع

A) NARRATOLOGIE ET POETIQUE

A1) *Sur les travaux de Propp :*

Propp. Morphologie du conte. Seuil. coll. « Points ». n° 12, 1970.
Lévi-Strauss (C.). La structure et la forme est accessible dans le t. II de son Anthropologie structurale. Plon. 1973.
Greimas (A. J.). Sémantique structurale. Larousse, 1966, p. 172-201.
Bremond (C.). Logique du récit. Seuil. 1973. p. 11-47.
Mélétinski (E.). L'étude structurale et typologie du conte, p. 202-254 de l'édition « Points » de la Morphologie du conte.

A2) *Sur la logique du récit :*

Textes de base de C. Bremond : son livre Logique du récit (Seuil, 1973) et deux articles surtout : La logique des possibles narratifs (Communications. n° 8, 1966. p. 60-76) ; Les bons récompensés et les méchants punis. morphologie du conte merveilleux français (p. 96-121 de Sémiotique narrative et textuelle. Larousse. « L ». 1973).

Applications : à un conte nivernais p. 213-222 de Linguistique et discours littéraire (J.-M. Adam. Larousse. « L ». 1976) ; à L'aiguille creuse de Leblanc. p. 115-151 de Pratiques du récit (Halté et Petitjean, CEDIC, coll. « Textes et non-textes », 1977) ; au roman policier p. 173-180 de Le roman policier (J. Dupuy, Larousse. coll. « Textes pour aujourd'hui », 1974).

A3) *Sur l'ordre du récit :*

Genette (G.), Figures III. Seuil, 1972, p. 71-144.
Ricardou (J.), Le nouveau roman. Seuil, coll. « Ecrivains de toujours », n° 92, 1973, p. 26-47 et 139-140.
Todorov (T.), Les catégories du récit littéraire, Communications, n° 8, 1966.

Applications :

Lyotard (J.-F.), Petite économie libidinale d'un dispositif narratif : la Régie Renault raconte le meurtre de Pierre Overney, Des dispositifs pulsionnels, UGE, « 10/18 ». n° 812. p. 179-224. Pour une analyse de l'essai de Lyotard. lire Boyer (Ph.). Double narration autour d'un meurtre, Change, n° 34-35, Seghers-Laffont. p. 80-87.

Maldidier (D.) et Robin (R.). Du spectacle au meurtre de l'événement : reportages, commentaires, éditoriaux de presse à propos de Charléty (mai 1968). Pratiques. n° 14, Metz. 1977.

Janot (Y.), Un récit d'anticipation : Le matin vert de Ray Bradbury. Futur antérieur et idéologie, Pratiques, n° 14.

A4) *Sur la description :*

Outre les articles des écrivains eux-mêmes :

Zola (1880), De la description. Le roman expérimental, t. X, Œuvres complètes, Cercle du Livre précieux, 1968.

Robbe-Grillet, Temps et description dans le récit d'aujourd'hui, Pour un nouveau roman, Idées/Gallimard n° 45.

Il faut surtout lire les travaux de Ph. Hamon :

— 1972 : Qu'est-ce qu'une description ?, Poétique, n° 12.
— 1973 : Un discours contraint. Poétique, 16.
— 1981 : Analyse du descriptif, Hachette-Université.
— 1982 : Texte et idéologie. Pour une poétique de la norme, Poétique, n° 49.
— **1991 : La description littéraire, Macula.**

Il faut aussi lire les travaux de J. Ricardou :

— 1967 : Problèmes du nouveau roman, Seuil, p. 91-121.
— 1971 : Pour une théorie du nouveau roman. Seuil, p. 33-38.
— 1973 : Le nouveau roman, Seuil. p. 124-136.
— 1978 : Nouveaux problèmes du roman. Seuil. p. 24-88.
— 1979 : L'ordre des choses ou une expérience de la description méthodique. Pratiques, num. spécial, p. 75-84, Metz.
— 1982 : Le théâtre des métamorphoses, Seuil.

Adam (Jean-Michel) et Petitjean (André), Le texte descriptif, Nathan, 1989.

Adam (Jean-Michel), La description, « Que sais-je ? », n° 2783, PUF, 1993.

A5) *Lectures complémentaires :*

Bal (Mieke), Narratologie, Klincksieck, 1977.

Barthes (Roland). S/Z, Seuil. 1970.

— Analyse textuelle d'un conte d'E. Poe, *in* Sémiotique narrative et textuelle, Chabrol éd., Larousse, « L », 1973.

Rimmon-Kenan (Sholomith). Narrative Fiction, Methuen, London & New York. 1983.

Todorov (Tzvetan), Poétique (1968), Seuil, 1973.

B) SEMIOTIQUE

B1) *Ouvrages de base :*

Ouvrage de référence :

Greimas (A.J.) et Courtés (J.) **Sémiotique. Dictionnaire raisonné** de la théorie du langage, **Hachette-Université, 1979.**

Ouvrages de base de A. J. Greimas :

— Sémantique structurale, Larousse. 1966.
— Du Sens. Essais sémiotiques. Seuil. 1970.
— Maupassant. La sémiotique du texte. Seuil, 1976.
— Du sens II. Seuil. 1983.

Ouvrages d'introduction à la sémiotique de Greimas :

— **Introduction à la** sémiotique **narrative et discursive, Hachette-Université,** 1976. Joseph Courtés.
— L'analyse sémiotique des **textes**, Groupes d'**Entrevernes**, Presses Universitaires de Lyon, 1979.
— Les enjeux de **la sémiotique**, PUF, 1979. **Anne Hénault.**
— **Sémiotique** du récit. **Méthodes** et **applications**, Louvain-La-Neuve, Cabay **édit.**, 1981. N. Everaert-**Desmedt**.

B2) *Lectures complémentaires :*

Ali Bouacha (A.). **Bertrand (Denis)**, Lectures de **récits**, BELC, 1981.
Coquet (**Jean-Claude**), **Sémiotique** littéraire. Mame, 1973.
Entrevernes (**Groupe de**). Signes et paraboles. Seuil. 1977.
Hénault (Anne). Narratologie. sémiotique générale. PUF. 1983.
Nef (**Frédéric**), éd.. Structures élémentaires de la signification, **Bruxelles**, Ed. **Complexe**, 1976.
Patte (**Aline et Daniel**), Pour une exégèse structurale. **Seuil, 1978.**

C) ENONCIATION

Bakhtine (Mikhaïl). Esthétique et **théorie du roman. Gallimard, 1978.**
Bakhtine-Volochinov. Marxisme et philosophie du langage, Minuit, 1977.
Cohn (Dorrit), La transparence **intérieure. Seuil**, 1981.
Danon-Boileau (Laurent), **Produire le** fictif. Klincksieck, 1982.
Husson (Didier), Logique des possibles narratifs, Poétique, n°87, Seuil, 1991.
Kerbrat-Orecchioni (**Catherine**), L'énonciation, de la subjectivité dans le langage, A. Colin. **1980.**
Kristeva (Julia), Le texte du roman, La Haye-Paris, Mouton, 1970.
Langue **française**, n° 50 : Argumentation et énonciation, Larousse, **1981.**

Lejeune (Philippe), Le pacte autobiographique, Seuil, 1975.
— Je est un autre, Seuil, 1980.
Maillard (Michel), Le langage en procès, Presses Universitaires de Grenoble, 1977.
Maingueneau (Dominique), Approche de l'énonciation en linguistique française, Hachette, 1981.
Marin (Louis), Le récit est un piège, Minuit, 1978.
Todorov (Tzvetan), Mikhaïl Bakhtine. Le principe dialogique. Ecrits du cercle de Bakhtine, Seuil, 1981.

D) LINGUISTIQUE TEXTUELLE

Adam (Jean-Michel), Eléments de linguistique textuelle, Mardaga, 1990.
— Les textes : types et prototypes, Nathan-Université, 1992.
Beaugrande (Robert de), Les contraintes générales qui affectent les processus de compréhension du langage, Bulletin de Psychologie, n° 356, 1981-1982.
— The story of grammars and the grammar of stories, Journal of Pragmatics, 6, 1982.
Charolles (Michel). Grammaire de texte — Théorie du discours — Narrativité. Pratiques. n° 11-12, 1976.
Dijk (Teun van). Some Aspects of Text Grammars, La Haye. Mouton. 1972.
— Text and context, Londres. Longman. 1977.
— Macrostructures, Hillsdale, NJ. Erlbaum, 1980.
Genot (Gérard), Grammaire et récit, Presses Universitaires Paris X-Nanterre, doc. du CRLLI, n°32, 1984.
Lundquist (Lita). La cohérence textuelle : syntaxe, sémantique, pragmatique, Copenhague. Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck, 1980.
Rück (Héribert), Linguistique textuelle et enseignement du français, Hatier-CREDIF, 1980.
Slakta (Denis), Introduction à la grammaire de texte, Actes de la Session de linguistique de Bourg-Saint-Maurice, Sorbonne Nouvelle, 1977.

E) DIVERS

Adam (Jean-Michel), Le texte narratif, Nathan, 1985.
Bataut (abbé Bérardier de), Essai sur le récit, Paris, 1776.
Denhière (Guy), éd., Il était une fois, Presses de l'Université de Lille, 1984.
Diguer (Louis), Schéma narratif et individualité, PUF, 1993.
Eco (Umberto), Lector in Fabula, Grasset, 1985.
Fayol (Michel), Le récit et sa construction, Delachaux et Niestlé, 1985.
Flahaut (François), « Sur S/Z et l'analyse du récit », Poétique, n° 47, 1981.
Genette (Gérard), Nouveau discours du récit, Seuil, 1983.
Gervais (Bertrand), Récits et actions, Longueil-Québec, Ed. du Préambule, 1990.

Goldenstein (Jean-Pierre), Pour lire le roman. Bruxelles-Paris. De Boeck-Duculot. 1980.
Mollo (Suzanne). Les muets parlent aux sourds, Casterman, 1975.
Ricœur (Paul), Temps et récit, 3 tomes, 1983 à 1985.
— Du texte à l'action, Esprit/Seuil, 1986.
Sangsue (Daniel), Le récit excentrique, Corti, 1987.
Tadié (Jean-Yves). Le récit poétique. PUF, 1978.

المحتويات

مقدّمة المترجم 5
توطئة 11
المقدّمة 15
الفصل الأوّل: ما هو السَّرد؟ 21
الفصل الثاني: الموروث الشَّكْلاني 37
الفصل الثالث: النِّظام وأشكال الوَقْف في القَصِّ ... 61
الفصل الرَّابع: في السّيميائيّة القصصيّة 91
الفصل الخامس: البنية النَّصية والملفوظ القصصي 121
الخاتمة 161
على سبيل الاختتام 167
فهرس المصطلحات 169
المراجع 179

السَّرْد

... وبالاعتماد على الاستذكار والفهم و«المقروئية» وانتظار القارئ/السامع، بالإضافة إلى المعارف التي يُفضي بها الملفوظ ذاته، فإنّ البحث الحالي يوجِّه علم القصّ نحو دراسة «خطط الخطاب»: ما هي الغايات والمرامي من خلال هذا الحدث القولي أو ذاك ممّا يمر عبر واسطة القصّ؟ ما هي التأثيرات التي يرمي الإنجاز السّردي إلى أن تطال القارئ/السامع؟ وفق أيّة عقود (اتفاقات أو مواجهات) يقوم الفهم لمثَلٍ ما أو لسَرْدٍ شفويّ بعينه؟»

من مقدمة المؤلف

جون ميشيل آدم

أستاذ كرسيّ اللّسانيّات الفرنسيّة بجامعة لوزان منذ سبتمبر 1984، مدير مشروع IRIS للعلوم الإنسانيّة، الطبيعة والعلم والمجتمع: "الجذور الثقافيّة للحداثة"، ولمدرسة الدّكتوراه ذات التخصصات الداخلية بكلّية الآداب منذ مارس 2003 إلى أبريل 2007. وهو أيضاً أستاذ زائر ذائع الصيت بالجامعات الأوروبية وخارج أوروبا. وهو مدير ومؤسّس لسلسلة علوم الخطاب (Sciences des discours) وعضو باللجنة العلميّة لمجلّة السيميائيّة المطبّقة (Applied Semiotics).

أحمد الودرني

أستاذ البلاغة والنقد والترجمة بالجامعة التونسيّة. له عدّة دراسات وترجمات ذات صلة بأجناس الخطاب والسرديّات والمناهج الحديثة واللّسانيّات

موضوع الكتاب السّرد

ISBN 9959-29-589-7



موقعنا على الإنترنت
www.oeabooks.com